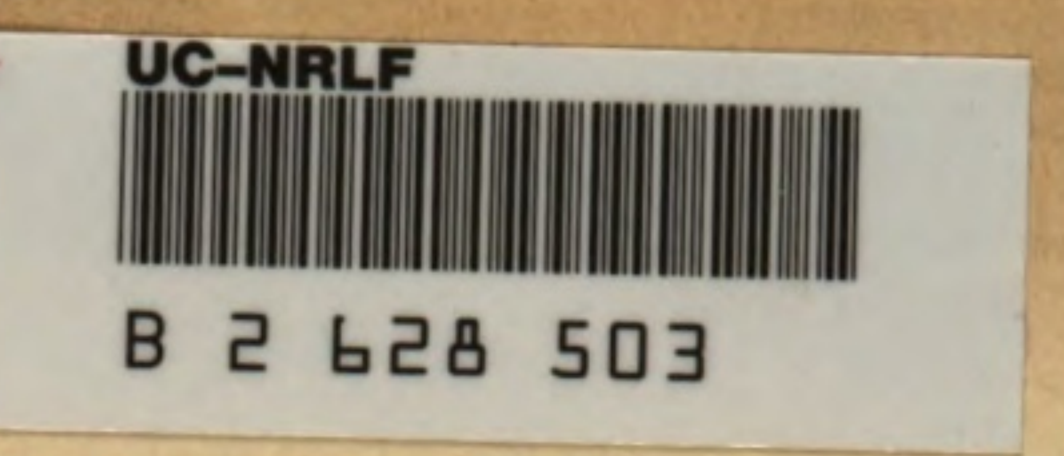


LEBEN UND WERKE

DES

AUDEFROI LE BASTARD

EINE LITERARHISTORISCHE
UND SPRACHLICHE UNTERSUCHUNG

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

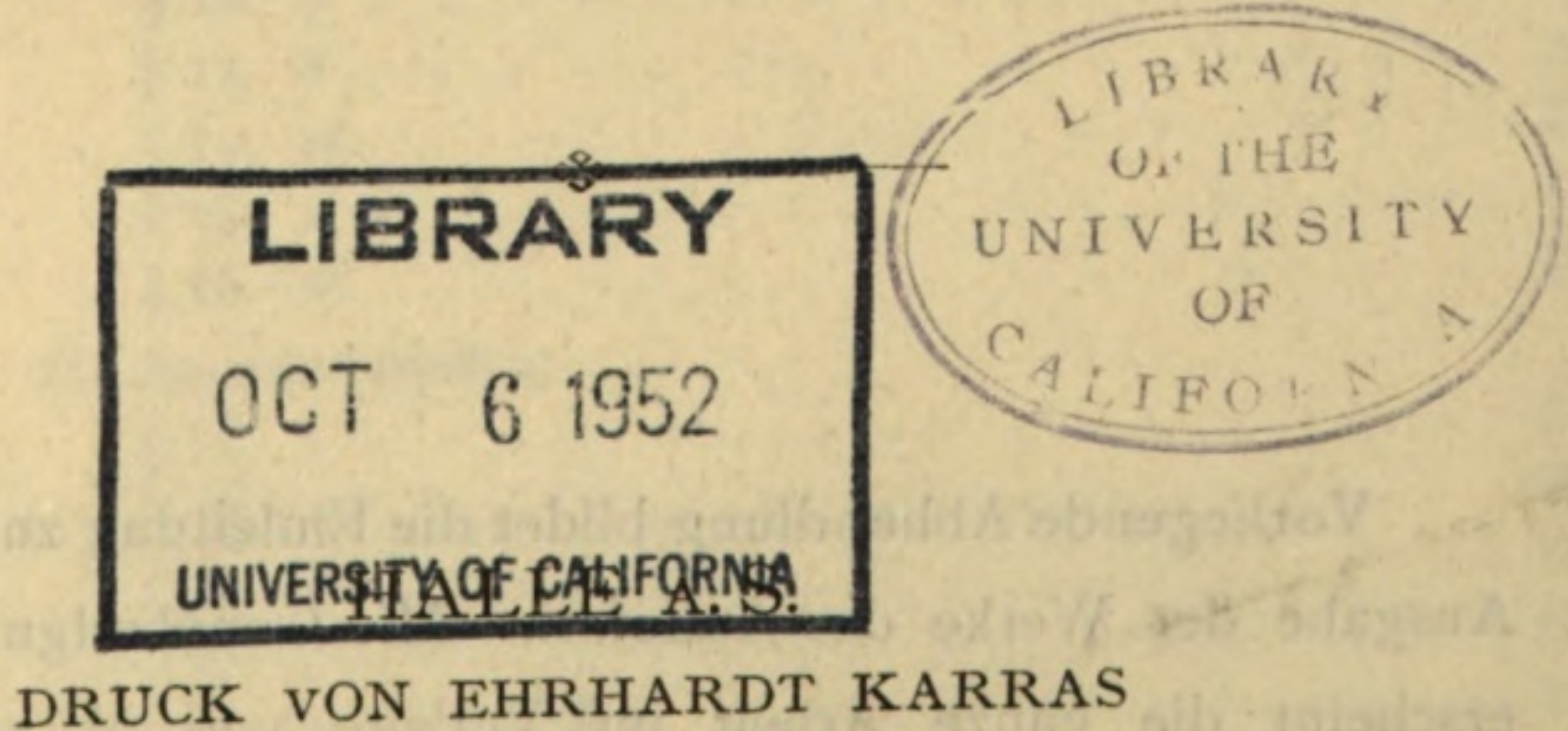
GROSSHERZOGLICH UND HERZOGLICH
SÄCHSISCHEN GESAMT-UNIVERSITÄT JENA

VORGELEGT

VON

ARTHUR CULLMANN

AUS STRASSBURG I. E.



HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1913



Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Hoepffner.

Jena, den 8. Juni 1912.

Plate
d. zt. Dekan.

Vorliegende Abhandlung bildet die Einleitung zu einer kritischen Ausgabe der Werke des Audefroi. Mit Genehmigung der Fakultät erscheint die ganze Arbeit im Verlage von Max Niemeyer in Halle a. S.



Inhaltsverzeichnis.



Lebenslauf.

Ich, Arthur Cullmann, evangelischer Konfession, wurde am 9. Mai 1888 als Sohn des Lehrers Georg Cullmann zu Strafsburg i. E. geboren. Ostern 1897 trat ich in das protestantische Gymnasium daselbst ein, welches ich 1907 mit dem Zeugnis der Reife verliefs. Herbst 1907 wurde ich an der Strafsburger Kaiser-Wilhelms-Universität immatrikuliert, der ich gegenwärtig noch angehöre. Von Oktober 1909 bis Juni 1910 studierte ich in Paris.

Meine Lehrer waren folgende Herren Professoren: in Strafsburg: Gröber †, Keil, Reitzenstein, Ziegler, Baeumker, Henning, Schultz-Gora, Schultz, Debenedetti, Gillot, Hoepffner; in Paris: Lanson, Bédier, Thomas, Roques, Faguet, Passy, Brunot. Ihnen allen sage ich meinen innigsten Dank; besonders gedenke ich an dieser Stelle des Herrn Professor Dr. Hoepffner, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gab und mir bei der Abfassung stets ratend und fördernd zur Seite stand, sowie des Herrn Prof. Dr. Schultz-Gora, durch den ich sichere Anleitung zur Interpretation des Textes erhielt.



Meinen lieben Eltern



Kapitel I.

Die Biographie unseres Dichters.

Bei der Unsicherheit und Dürftigkeit des vorhandenen Quellenmaterials wird sich eine Biographie des Dichters mehr auf eine Sammlung und Sichtung der wenigen Angaben beschränken müssen, als daſs sie sich an eine ausführlichere Darlegung des Lebens und des künstlerischen Entwicklungsganges Audefroi's wagen dürfte.

Der Name Audefroi zunächst wird in der altfranzösischen Liederdichtung an mehreren Stellen erwähnt. Dinaux[1] zitiert eine Stelle des Congé von Baude Fastoul, worin ein Sire Audefroi angeredet wird, weiter eine andere, in der von den beiden Söhnen desselben Sire die Rede ist. Die Anrede *Sire, Messire* kam nur Personen ritterlichen Standes zu, woraus ohne weiteres zu schlieſsen ist, daſs diese Stellen auf unseren Dichter, als unechter Geburt, keinen Bezug haben können. Wenn Dinaux darüber hinaus annimmt, daſs der erwähnte Sire zu unserem Audefroi in verwandtschaftlicher Beziehung gestanden habe, so kann dieser Annahme jedenfalls nur hypothetischer Wert zugesprochen werden.

Ebenso wertlos ist eine andere Annahme Dinaux', die sich auf den Schluſs eines Gedichtes des Courtois d'Arras stützt, wo er von den Behörden seiner Vaterstadt spricht:

„Je n'ose nomer Audefroy
Trop est de grant lignage;
Il fu preudom, si com(me) je croi,
En son eskevinage."

Dinaux nimmt nämlich einen Zusammenhang zwischen dem Beinamen Audefroi's, welcher ihm auf eine, wenn auch illegitime, adelige Geburt hinzudeuten scheint, und dem Ausdruck *de grant lignage* an. Danach wäre mit einiger Wahrscheinlichkeit der Bischof Audefroi von Arras, an den jene Verse gerichtet sind, mit dem Verfasser der unter diesem Namen überlieferten Gedichte identisch.

Die Klärung der diesen zum Teil hypothetischen Ausführungen zugrunde liegenden tatsächlichen Verhältnisse verdanken wir den

[1] Les trouvères artésiens S. 102.



Untersuchungen von A. Guesnon.[1] Danach hat zu Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts in Arras eine vornehme adelige Familie Audefroi existiert, der vielleicht jener Bischof Audefroi entstammt. Aufserdem aber bestand eine Familie Louchart in derselben Stadt, welcher ebenfalls mehrere Bischöfe entstammten und in welcher der Vorname Audefroi gebräuchlich war, woraus dann manche Verwechslungen entstanden sind.

Was Dinaux' Vermutungen inbetreff des Beinamens *le bastard* angeht, so weist Guesnon darauf hin, dafs sowohl ein Bürgerlicher als auch ein Adeliger diesen Beinamen tragen konnte.

Schliefslich berichtet Dinaux, dafs unserem Dichter in mehreren Manuskripten der Titel *messire* gegeben sei, was für seine ritterliche Abkunft das schwerwiegendste Argument wäre. Indessen habe ich gerade diese Behauptung in keinem der von mir eingesehenen Manuskripte bestätigt gefunden.[2]

Henry Guy[3] berichtet von einem Seigneur Audefroi, der bei der Beurteilung der Gesänge I, IV, XI bei Coussemaker und des ersten der von Raynaud veröffentlichten (Romania VI, 590—93) als Schiedsrichter mitgewirkt habe. Derselbe stand in freundschaftlichem Verhältnis zu den Dichtern Baude Fastoul und Adam de la Halle, welch letzterer folgende Verse an ihn gerichtet hat:

> Je prens signeur Audefroi
> Pour nous apaisier
> Cui denier ont fait laissier
> Gieu, feste, gas et riboy
>
> (Romania VI, 582.)

Dieser Audefroi war Bischof und benutzte sein Amt zu ungerechter Bereicherung, was ihm eine strenge Untersuchung und, wie es scheint, eine zeitweilige Verbannung eintrug.

Nach Guesnon und Jeanroy-Guy[4] ist dieser Audefroi mit Audefroi Louchart, der bei Baude Fastoul erwähnt ist, identisch.

An denselben Bischof Audefroi scheint Guilebert de Berneville ein Lied gerichtet zu haben.[5] Derselbe teilte auch Spiele mit Jean Bretel[6] (Raynaud Nr. 664 und 1850). Ferner wird bei Raynaud Nr. 359[7] ein Audefroi zusammen mit Robert de Caisnoy erwähnt, die in einem Streit Adams mit Rogier als Schiedsrichter wirkten. Alle diese Träger des Namens Audefroi, die sich jedenfalls auf

---

[1] Nouvelles recherches biograph. sur les trouvères artésiens (im „Moyen âge“ 1902).

[2] Über der Romanze Nr. XIV steht in der Berner Handschrift (Wackernagel, Altfranz. Lieder u. Leiche) die mir unverständliche Bezeichnung *retrus*; ob dieses Wort mit *rotrouenge* zusammenhängt, mufs dahingestellt bleiben.

[3] Essai sur la vie et les œuvres litt. du trouvère Adam de le Hale S. 47.

[4] Chansons et dits artésiens S. 110.

[5] Vgl. Gröber, Grundrifs II¹, S. 950.

[6] *Ibid.* S. 959.

[7] *Ibid.* S. 960.

ein- und dieselbe Person, den Seigneur Audefroi Louchart, beziehen, können mit Audefroi le Bastard nicht identisch sein und kommen für unsere Untersuchungen nicht in Betracht.

Ein positiver Aufschlufs über Audefroi's Leben kann nur aus seinen eigenen Werken gewonnen werden. Eigentümlich ist unserem Dichter, dafs er sich im Gegensatz zu Andrieu Contredit[1] u. a. niemals in seinen Gedichten selbst nennt. Jedoch finden sich vier Stellen, welche als Andeutungen über die persönlichen Verhältnisse des Audefroi le Bastard gefafst werden können.

Nr. VII: chançons, par debonaireté
mon seigneur de neele avant
te fai oïr; car je me vant
qu'autrefoiz ai pour li chanté.

Der hier erwähnte seigneur de Neele ist nach P. Paris[2] mit Jean de Nesle, châtelain de Bruges, zu identifizieren, der im Jahre 1200 das Kreuz nahm zusammen mit Conon de Béthune.

Daraus läfst sich die Wirkungszeit unseres Dichters mit einiger Sicherheit bestimmen. Wenn der seigneur de Neele im Jahre 1200 am Kreuzzug teilnahm, so ist es wahrscheinlich, dafs Audefroi vorher seine Lieder an ihn gerichtet hat, besonders da er dieses Ereignis mit keinem Worte erwähnt. Nach Gröber hat er zu Anfang des 13. Jahrhunderts gewirkt, während Leroux de Lincy ihn noch in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts versetzt. Beide Annahmen sind wahrscheinlich, jedoch spricht, wie Orth[3] sagt, nichts Positives für das eine oder andere. Hermann von Valenciennes (Ende des 12. Jahrhunderts) scheint, wie Orth bemerkt, die Deklination schon nicht mehr korrekt zu handhaben, was für die Annahme sprechen würde, dafs die Lebenszeit von Audefroi noch in das 12. Säkulum fällt. Ein Zeugnis spricht allerdings dafür, dafs die Lieder des Dichters, wenigstens die Chansons d'amour, vor 1225 verfafst wurden, da Gerbert de Montreuil in seinem Roman de la Violette,[4] den er 1225 geschrieben, die erste Strophe des Liedes Nr. X zitiert.

Aus jenen Beziehungen Audefroi's zu diesem flandrischen seigneur de Neele, der noch einmal Erwähnung findet in

Nr. IV, 3: chaçons, alez me dire
mon seigneur un message,
qui de neele est sire,
le courtoiz et le sage.

läfst sich ein Schlufs auf die Heimat des Dichters ziehen, welcher durch zwei weitere Argumente gestützt wird. In Nr. V sagt Audefroi:

---

[1] Reinhold Schmidt, Die Lieder des Andrieu Contredit. Halle 1903.
[2] Histoire litt. XVIII. p. 849.
[3] Über Reim- und Strophenbau in der altfrz. Lyrik S. 32. Cassel 1882.
[4] Ausg. Michel. S. 160.



chançons, choisis droit a harnes ta voie
a mon seigneur qui d'onnour tient la joie.

Dieses Harnes ist 25 Kilometer von Béthune[1] entfernt, das in der Umgegend von Arras liegt, womit ein Anhaltspunkt für die Einordnung Audefroi's in den artesischen Sängerkreis um den Puy von Arras gewonnen ist. Zu derselben Ansicht kommen Dinaux und Leroux de Lincy dadurch, daſs die Gedichte des Audefroi handschriftlich unter denen der artesischen Dichter überliefert sind. Letzterer erweitert diese Hypothese sogar dahin, daſs er Audefroi nicht nur zur Zeit seiner dichterischen Tätigkeit in Artois wohnen, sondern auch, möglicherweise, in dieser Provinz geboren sein läſst, was aber nicht zu seiner Sprache stimmen würde, die den reinen Pikarden verrät.[2] Den sichersten Beweis für den Aufenthalt des Dichters in Arras liefert Guesnon,[3] der in dem „Nécrologe" den Namen der Frau unseres Dichters *Bastart feme Audefroi* unter dem Jahre 1259 verzeichnet fand.

Eine historische Anspielung glaubt P. Paris aus der Romanze Nr. XII herauslesen zu dürfen.[4] Danach hätte der Dichter bei dieser Gelegenheit auf das Miſsgeschick der beiden Königinnen Isemberge und Agnès de Méranie hingedeutet, welche, nacheinander mit Philipp August (1165—1223) verheiratet, beide von ihm verstoſsen wurden. In der Tat heiratete Philipp in zweiter Ehe Ingeburg, die Tochter Waldemars des Groſsen von Dänemark im Jahre 1193, die er noch im selben Jahre verstoſsen hat.[5] Im Jahre 1196 ging er zum dritten Male eine Ehe ein mit Agnès von Méranie.

P. Paris schreibt weiter: „La circonstance du premier refus de Sabine a quelque chose en effet, qui semble se rapprocher d'un fait réel." Diese Bemerkung hat insofern einen freilich sehr bedingten Wert für die Biographie Audefroi's, als sie einen weiteren Anhaltspunkt für die Verlegung der Entstehungszeit der Romanzen wenigstens nach 1196 bietet.

Als hinreichend sicher läſst sich also über Audefroi's Leben demnach folgendes zusammenfassen:

Audefroi le Bastard, wahrscheinlich in der Pikardie an der Grenze der Provinz Artois geboren, gehörte dem Sängerkreis an, der sich in Arras im Puy gesammelt hatte. Er dichtete teils in fremden Aufträgen, teils (wie mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist) aus eigenen Erlebnissen heraus eine Anzahl von Liebesliedern und Romanzen.[6] Erstere, ganz subjektiven Charakters, handeln von den glücklichen oder unglücklichen Liebesabenteuern des Autors und gehören wahrscheinlich zum Teil noch dem 12. Jahrhundert an,

---

[1] Nouveau Larousse s. v. *Harnes*.
[2] Vgl. Kapitel IV, § 29.
[3] L. c. S. 158.
[4] Vgl. Textkritik Kapitel VI, Nr. XV.
[5] Lavisse III, 1, S. 144—150.
[6] Vgl. darüber Kap. II.

letztere verarbeiten in völlig objektiver Auffassung ältere Erzählungen und sind jedenfalls erst im Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden. Für eine Zugehörigkeit Audefroi's zum französischen Adel sind keine hinreichend sicheren Belege vorhanden. Ebensowenig geklärt erscheint die Frage, an welchen Zeitereignissen (Kreuzzügen) er teilgenommen habe. Andeutungen darüber finden sich in seinen Werken ebenfalls nicht, so dafs die Annahme wenigstens nicht unwahrscheinlich ist, dafs sein Leben sich ganz in Privaterlebnissen, Liebeshändeln, Sängerfesten und im Verkehr mit seinen adeligen Auftraggebern abgespielt habe. Er war verheiratet und wohnte in Arras. Sein Geburtsjahr fällt in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts, während sein Todesjahr um die Mitte des 13. Jahrhunderts anzusetzen wäre. Genauere Angaben hierüber sind nicht überliefert.

Kapitel II.

Der Inhalt seiner Werke.

I. Die chansons d'amour.

Die Liebeslieder des Audefroi le Bastard atmen ganz den Geist seiner Zeit. Wie in den Gedichten seiner Zeitgenossen herrscht in ihnen genau dieselbe Eintönigkeit, die Schilderung der nicht erhörten Liebe; immer treten dieselben Liebesklagen auf. Dieses von den Provenzalen entlehnte Thema ist vielfach variiert. Bald sind es Verzweiflung (Nr. VIII, V, II) und Furcht vor Verleumdungen (Nr. I, II), bald wieder Hoffnung (Nr. X, IV, II) und heilige Liebesbeteuerungen (Nr. I, VII, III, VI), die er zum Ausdruck bringt.

Wie er selbst in Nr. VII betont (*amours de qui j'esmuef mon chant*), ist es die Liebe, die ihn zum Dichten veranlaſst. Er will für seine Dame alle Übel auf sich nehmen und alles erdulden, sei es auch das gröſste Opfer, den Tod (Nr. III, 3: *Bien vueill pour ma dame morir, S'il li est bon*). Seine im allgemeinen glückliche Liebe scheint doch nicht ungetrübt gewesen zu sein, wie folgendes Lied erkennen läſst:

Nr. IX: Ne sai mais en quel guise
Puisse a joie venir,
Quant me het et desprise
Cele pour qui souspir
Sanz voloir de merir.

Diese Stelle könnte auf ein persönliches Verhältnis des Dichters hindeuten. Deshalb ist es wahrscheinlich, daſs seinen Liedern in der Regel reale Verhältnisse zugrunde liegen, wenn das Erlebnis oftmals auch nur in konventionellen Formen künstlerisch verarbeitet ist.[1]

Daſs Audefroi einen Ruf als Dichter genoſs, beweist der Umstand, daſs eine Dame ihn mit der Dichtung eines Liedes beauftragt hat, wie folgende Verse beweisen:

III, 1: Bien doi faire mes chanz oïr
Puiz que j'ai si bone ochoison,

[1] Vgl. Voretzsch, Literaturgesch. S. 357.



Quant la rienz que je pluz desir
M'a proié de faire chançon.

Hieraus darf man aber noch nicht ohne weiteres darauf schliefsen, dafs Audefroi ein Dichter von Profession gewesen sei, wie z. B. Gröber[1] annimmt (vgl. hierzu Kap. I und II, 11), wenn auch die Verse:

VII, 6: car je me vant
qu'autrefoiz ai pour li (Seigneur de Nesle) chanté

darauf hinzudeuten scheinen.

Die Frau, deren Liebe er erfleht, ist nie mit Namen genannt, so dafs wir nicht beurteilen können, ob es sich immer um ein- und dieselbe handelte. Dafs es eine sehr hochstehende Dame[2] gewesen ist — freilich ist auch dies ein Gemeinplatz der höfischen Dichtung — scheinen folgende Verse erkennen zu lassen:

II, 3: Mout a mes cuers empris grant hardement
Qu'en si haut lieu me fist onques penser
U ma mort est.

Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse (Kreuzzüge) fehlen ganz.

Die Behauptung des Le Grand d'Aussy, dafs unser Dichter der Erfinder des Lai gewesen sei, hat schon P. Paris in seinem „Romancero" als falsch betrachtet. Er schreibt: „Le Grand d'Aussy avance à tort qu'il est l'auteur du lai qui se chantait en Bretagne bien avant lui."

Diesen chansons d'amour nach zu urteilen, würde Audefroi durchaus nicht über seine Zeitgenossen hinausragen. Aber in einer anderen Dichtungsgattung tritt seine hohe Begabung und zugleich seine Originalität, hinter der die dichterischen Fähigkeiten jener weit zurückstehen und die ihm eine besondere Stellung in der afrz. Lyrik zusichern, klar zutage, nämlich in seinen Romanzen.

II. Die Romanzen und ihr Verhältnis zu den älteren volkstümlichen chansons de toile.

Es ist ein grofses Verdienst von Audefroi, mit der Eintönigkeit der Liebeslieder gebrochen und die Dichtungsgattung der alten chansons de toile auf eine neue Stufe der Entwicklung geführt zu haben. Die alten volkstümlichen Romanzen, die schon um fast ein Jahrhundert vorauslagen, waren zu Audefroi's Zeit jedenfalls noch sehr beliebt und wurden bei festlichen Veranstaltungen wahrscheinlich noch häufig vorgetragen.[3] Denn dafs die Fühlung der höfischen

---

[1] Grundrifs II[1], S. 680.
[2] Vgl. Jeanroy *De nostratibus* . . . S. 25.
[3] Diese Annahme wird bestätigt durch die Verwendung der Romanzen im Guillaume de Dole (ed. Servois S. 95 u. 96), die *notamment à l'occasion*

Dichtung mit dem volkstümlichen Liede stets enge bewahrt blieb, dafür sprechen die zahlreichen noch erhaltenen Refrainlieder.

Dies brachte unseren Dichter auf den glücklichen Gedanken, sich in einer Nachahmung jener Dichtungsgattung zu versuchen, was ihm auch meisterhaft gelungen ist. Audefroi's Wirken bedeutet für die französische Literatur des eigentlichen Mittelalters ein neues und zugleich das letzte Aufflackern der alten echt volkstümlichen lyrischen Poesie.

Doch nicht auf einmal vollzog sich der Bruch mit der herkömmlichen, nach provenzalischem Muster ausgebildeten Dichtungsart, sondern erst allmählich hat sich der Dichter in die epische Technik hineingearbeitet; er mufste zuvor wohl durch eine Übergangsstufe hindurchgehen.

Als dieses notwendig anzunehmende Bindeglied bezeichne ich Nr. XI.

Dies Gedicht hat wohl sämtlichen Herausgebern der Romanzen unseres Dichters Schwierigkeiten gemacht, so dafs mehrere (so P. Paris, Leroux de Lincy, Schläger) vorzogen, es überhaupt nicht zu berücksichtigen. Schon der Zuteilung unter eine bestimmte Klasse stellen sich Schwierigkeiten entgegen. Soll man es wie Dinaux für eine chanson erklären? Es ist wesentlich epischen Inhalts. Soll man es zu den Balladen ziehen? Es sind soviel lyrische Elemente darin enthalten, dafs auch dieser Ausweg einer Vergewaltigung des Dichters gleichkäme. Gröber[1] zählt es zu den sons d'amour, doch sagt er selbst, dafs man in diesem son die Pointe vermisse.

Weitere Schwierigkeiten bietet die Unsicherheit der zeitlichen Stellung des Gedichtes im Gesamtwerke Audefroi's.

Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man zur Ansicht kommen, dafs es auf Grund seiner Form und Ausdrucksweise jünger sei als die fünf anderen Romanzen und dafs es den Abschlufs und Höhepunkt in der Entwicklung des Dichters darstelle. Untersuchen wir aber diese Frage genauer, so gelangen wir zu einer fruchtbareren Anschauung. Sprachlich unterscheidet sich dieses Lied nicht von den übrigen mit Ausnahme von vielleicht einer Stelle, an der que für qui steht (v. 7, 6), was aber eine Korrektur meinerseits ist, da die Lesart der Handschrift sonst unverständlich wäre.[2]

Um so gröfser ist der Unterschied hinsichtlich der Form: sechssilbige Verse und Kreuzreime, was beides nie in den Romanzen auftritt. Sie entspricht der seiner chansons d'amour vollständig, nur dafs noch ein entlehnter Refrain angefügt ist, dagegen von

---

de quelque expédition heureuse par les poètes à leurs gages vorgetragen wurden. So ist dort auch die *chanson de toile* von *Renaud et s'amie* bei einem Feste von einem *vallet* gesungen worden.

[1] Grundrifs II[1], S. 672.

[2] Vgl. Kapitel VI, Textkritik 1, Nr. XI.



dem Versmaſs der fünf übrigen Romanzen (epischer 10- und 12-Silbler) weicht sie ganz ab.[1]

Doch nicht nur formell, sondern auch vor allem inhaltlich und stilistisch finden sich für meine Annahme, daſs dieses Lied die Übergangsstufe zu den Romanzen bildet, mehrere bedeutende Stützen. Inhaltlich bilden die Lieder sowie die Romanzen je ein Ganzes, jenes rein lyrisch-subjektiv, dieses (wenn man nicht Zeittendenzen dem Subjekt unterschieben will) episch-objektiv. Dort werden die persönlichen Erfahrungen und Meinungen des Dichters geschildert, hier werden die Schicksale Dritter mit möglichster Hingabe an das Objekt so elegant und knapp, als es dem Dichter eben möglich ist, erzählt. Von dieser Höhe künstlerischer Selbstzucht müſste nun der Dichter der unter Audefroi's Namen bekannten Romanzen freiwillig heruntergestiegen sein, um sich dem Lyrismus seiner Jungend, freilich mit wenig Erfolg, zu nähern, wenn man dieses Gedicht nach den fünf Romanzen ansetzen würde.

Indessen machen zahlreiche lyrische Elemente von zum Teil sehr jugendlichem Charakter (stilistische Härten, Wiederholungen z. B. Str. 2, 3, 6 usw., die durchaus lyrisch-subjektiv behandelte Reimverschlingung, Unklarheiten des Ausdrucks, der Mangel eines befriedigenden Abschlusses und schlieſslich mehrere Entlehnungen aus der höfischen Lyrik, z. B. *cuivert jangleor, plus dous d'un pastor* u. a. sowie der Refrain, wobei zu bemerken ist, daſs von unserem wenn auch höfisch denkenden Dichter doch eine genauere Kenntnis bäuerlicher Sitten vorauszusetzen ist,[2] was sich ja auch in der Nachahmung volkstümlicher Lieder zeigt), die Entstehung des Gedichtes Nr. XI vor den Romanzen sehr wahrscheinlich. Da es vereinzelt steht, auch eine durchgehende Herrschaft über die lyrischen Formen bekundet, wird man am wenigsten fehlgehen, wenn man ihm die chansons d'amour zur Voraussetzung gibt und es als Übergang von denselben zur epischen Dichtung betrachtet, wodurch auch die vielfach darin zutage tretende künstlerische Unsicherheit auf die befriedigendste Weise erklärt würde. Wir tragen um so weniger Bedenken, uns zu dieser entwicklungsgeschichtlich und den künstlerischen und psychologischen Kriterien nach auch wohl haltbaren Ansicht zu bekennen, als auch die Form durchaus für dieselbe spricht. Den Höhepunkt seines Schaffens hätte der Dichter demnach in den Romanzen erreicht, welche, wie im Folgenden gezeigt wird, mit Bewuſstsein auf auf ältere Volkslieder zurückgreifen, deren Inhalt für die Mitwelt des Dichters in eine derselben annehmbare Form gegossen werden sollte. Die hierzu notwendige Gewandtheit und die Verwendung der künstlerischen Mittel hätte der Dichter demnach einmal durch seine Beschäftigung mit höfisch-lyrischer Poesie, dann auch durch episch-lyrische Übungen (deren einzige erhaltene das Gedicht Nr. XI darstellen würde) erworben.[3]

[1] Vgl. unten Kap. V (Metrik) und Orth, l. c. S. 30.

[2] Vgl. hierzu auch Orth, l. c. S. 31 u. 32.

[3] Dieselbe Situation eines klagenden Ritters finden wir später bei Machaut, Fontaine amoureuse und bei Froissart, Dit dou bleu chevalier.

Dafs die fünf Romanzen des Audefroi le Bastard ihr Dasein der Nach- und Weiterbildung früherer Vorbilder verdanken, ergibt sich aus der Vergleichung sowohl ihres Inhaltes und der in ihnen hervortretenden künstlerischen Auffassung als auch ihrer Form mit den älteren namenlosen und echt volkstümlichen Romanzen. Es ergeben sich hierbei einerseits überraschende Ähnlichkeiten in Form und Inhalt, andererseits solche Verschiedenheiten, welche aus der Betrachtung der Persönlichkeit unseres Dichters wohl zu erklären sind. Wie in Audefroi's Romanzen die Sprache höher und kunstvoller entwickelt ist,[1] so hat der Dichter auch in der metrischen Form[2] und vor allem im Inhalt ihnen einen höfischen Zuschnitt gegeben.

Der Urstoff aller französischen Romanzen ist ein Problem der Liebe und dessen manchmal tragische, meist aber glückliche Lösung. Entweder handelt es sich um die Liebe Unverheirateter zueinander, welcher von Seiten eines Nebenbuhlers (Verleumders, Neiders) oder von den Eltern der Braut Gefahr droht, oder um die freie Liebe einer unglücklich Verheirateten, welche sich im Verkehr mit ihrem *ami* über den ehelichen Verdrufs hinweghilft, oder endlich um das Unglück der edlen Dame, welche ihren Geliebten durch Untreue oder Tod verloren hat.[3]

Diese Themen, von denen ein Teil von Audefroi behandelt ist, lassen sich sämtlich in den namenlosen Romanzen nachweisen, woraus man auf die stoffliche Abhängigkeit unseres Meisters von jenen Vorbildern schliefsen darf. Verfolgen wir diese stofflichen Beziehungen bis ins Einzelne, so ergeben sich folgende Parallelen:

I. Ein Ritter klagt dem Dichter die Hinterlist seiner Liebesnebenbuhler, durch deren feige Verleumdung er die Gunst seiner Dame verloren habe (Nr. XI). Dieses Motiv findet sich in zwei älteren Gedichten wieder, obwohl es auch das bekannte höfische Thema der *losengiers* bildet: Erstens in der Romanze 4[4] von der an einen Bauer vergebenen Kaisertocher Yzabel, die klagt: *Por medissans seus fors de mon pais*, wobei allerdings das Verhältnis von Mann und Weib umgekehrt wie bei Audefroi behandelt ist. Weiterhin schwören sich Helier und Oriolanz (10) zu, dafs ihre Liebe durch das Geschwätz der Neider nicht gestört werden solle. Auch Eremborc und Raynaut (1) sind durch einen, jedenfalls auf verleumderisches Geschwätz zurückzuführenden Verdacht des Raynaut

---

[1] Vgl. über die Sprache der namenlosen Romanzen Orth S. 28 und Jeanroy S. 217 Anm.

[2] Über Metrik der namenlosen Romanzen und die weiterentwickelte unseres Dichters vgl. Schläger im Suchierband und das unter „Metrik" (Kap. V) Gesagte.

[3] Vgl. Jeanroy S. 217ff. und Gröber, Romanzen und Pastourellen, ferner noch Bartsch, Alte franz. Volkslieder (übersetzt) S. VIff. G. Paris, Journal des Sav. 1902.

[4] Die Benennungen mit arabischen Ziffern nach Bartsch's Romanzen und Pastourellen, 1870.

getrennt worden und Eremborc ist genötigt, ihre Unschuld zu beteuern, um das alte Verhältnis wiederherzustellen.

II. In drei Romanzen des Audefroi sind es die Eltern, welche das junge Liebesglück zu zerstören drohen. Ysabiauz (Nr. XII) wird wider ihren Willen verheiratet, und der Dichter mufs sich einer grofsen Unwahrscheinlichkeit bedienen, um sie schliefslich mit ihrem ersten Geliebten wieder zusammenzubringen. Ydoine (XIII), in Garsiles verliebt, wird von Vater und Mutter drei Jahre lang schrecklich mifshandelt, um die Aufrichtigkeit ihrer Liebeswünsche zu prüfen, welche denn schliefslich ihre Erfüllung finden. Beatris (Nr. XIV), von Graf Ugon schwanger, soll an Graf Henri verheiratet werden. Es gelingt ihr jedoch, dem Geliebten Nachricht zu geben, der sie entführt und zu seiner Gemahlin macht.

Auch dieses Problem ist in einigen Volksliedern schon behandelt, worauf schon das *si com l'istoire truis* Nr. XIV, 16 schliefsen läfst (das aber auch nur eine in Dichtungen erzählenden Charakters ganz gewöhnliche Redensart sein kann, die der Dichter zur Bildung des Verses brauchte);[1] so

1. in der Erzählung von Amelot (8), welche ihre Mutter nur mit allen Mitteln weiblicher Überredungskunst für ihren Geliebten Garin umzustimmen imstande ist;

2. in dem Bruchstück von *Bele Aye* (12), welche wegen ihrer Liebe zu einem in der Fremde verschollenen Ritter tägliche Mifshandlungen erdulden mufs;

3. in dem Bruchstück von *Bele Aude* (14), der ihre Mutter die Liebe zu Doon verbietet.

Auf welche Weise *Belle Eurian* (16) von ihrem Freund getrennt ist, läfst sich aus der einen erhaltenen Strophe nicht erkennen. Jedoch liegt die Vermutung nicht zu fern, dafs auch hier der in den vorigen Gedichten behandelte Stoff irgend welche neue Wendung gefunden hat.

Wir kommen nunmehr zu dem zweiten Hauptproblem der Romanzendichtung Audefroi's, nämlich zu der über die christlichen Ehegesetze hinaus begehrenden freien Liebe. Es finden sich auch hier Übereinstimmungen, welche den Zusammenhang der Gedichte unseres Dichters mit den Volksromanzen unzweifelhaft erscheinen lassen, wobei man von den Bemerkungen Gröbers über die sozialen Verhältnisse, deren Ausdruck diese lyrischen Schöpfungen wären, ganz absehen darf.

Hierher gehören:

1. Die oben schon skizzierte Erzählung von Ysabiaus (Nr. XII), welche dem aufgezwungenen Manne die Treue hält auch den dringendsten Bitten ihres Geliebten Gerart gegenüber, dem sie je-

[1] Vgl. Kap. VI, Textkritik 4, Nr. XIV.



doch bei seinem Aufbruch ins Morgenland, wo er als Kreuzfahrer den Tod suchen will, den Abschiedskufs nicht versagt. Das Trennungsleid macht beide ohnmächtig nebeneinander zusammensinken; so findet sie Ysabiauz' Mann, welcher nun vor Liebesneid gleichfalls tot hinsinkt, so dafs die wieder erwachten Liebenden sich über seiner Leiche in Reinheit die Hände reichen dürfen.

2. Die Königstocher Emmelot (Nr. XVI) liebt Graf Gui, wofür sie ihr Mann bis aufs Blut mifshandelt. Gui rächt sie, indem er den Mann erschlägt, und macht sie zu seiner Frau.

Dadurch, dafs jedoch die Ehe erst durch den Tod des Gatten möglich gemacht wird, ist auch gerade christlich zulässige Liebe, nicht heidnisch freie Liebe (wie z. T. im Volkslied) als Endziel hingestellt, wobei aber immerhin zu berücksichtigen ist, dafs die Ermordung des Gatten durch den Liebhaber nicht gerade sehr christlich anmutet. Hierzu finden sich ältere Lieder, welche Audefroi den Rohstoff geliefert haben können.

1. Yzabel (4), an einen Bauern vergeben, tröstet sich mit der Freiheit des Herzens;

2. Bele Yolanz (6), einem Ungeliebten verbunden, sucht in heimlichen Liebesstunden mit Graf Mahi Erholung;

3. ebenso läfst sich eine Königstochter (9), von ihrem alten und häfslichen Mann mifshandelt, durch Graf Gui (s. oben denselben Namen bei Audefroi) entschädigen. Das bekannte Thema der *mal mariée*.

Ein anderes Motiv scheint Audefroi der epischen Dichtung (vgl. z. B. die Bertasage u. a.) entnommen zu haben.

Argentine (Nr. XV) wird von ihrem Gemahl Graf Gui und ihrer Magd Sabine betrogen. Schliefslich aus dem Lande vertrieben, wird sie nach Jahren durch die Rechtschaffenheit ihrer Söhne in ihre frühere Stellung und Würde wieder zurückgeführt. Eine derartige Fassung des Problems der freien Liebe findet sich in den älteren Romanzen nicht, zu deren naiv laxerer sittlichen Auffassung sie ja auch in einem gewissen Widerspruch steht.

Es folgt aus allen diesen Übereinstimmungen mit unzweifelhafter Gewifsheit, dafs Audefroi sich bei der Abfassung seiner Romanzen als Fortsetzer, aber auch Umgestalter der Traditionen der Volksromanzendichtung gefühlt und in bewufster Weise das Typische derselben übernommen hat, wie aus der Betrachtung des Aufbaus hervorgehen wird, welcher wir uns hiermit zuwenden wollen.

Eine vortreffliche Zusammenfassung dessen, was in dieser Hinsicht zu beachten ist, hat Bartsch in der Einleitung zu seinen „Französischen Volksliedern“ gegeben. Beachtet man hierzu die Ausführungen, die Jeanroy in seinen „Origines de la poésie lyrique en France“ gibt, so erhält man folgendes Gesamtbild:

Zum Eingang des Gedichtes wird jedesmal mit wenigen Worten eine Schilderung der Situation, des Milieus gegeben, so wird die Gestalt der verliebten Edeldame in einer ihrem Stande angemessenen Beschäftigung vorgeführt. Das Volkslied (1) erwähnt *Bele Erembor*, welche am Fenster sitzt und an einem bunten Kleide arbeitet, während die heimkehrenden Ritter vom Hofe vorüberziehen. Aiglentine näht im königlichen Zimmer sitzend an einem Hemd. Doette liest in einem Buch. Ysabel schaut von dem Zimmer der Burg ihres Vaters und weint, usw. Denselben Eingang, der für das Volkslied typisch ist, finden wir aufser in der *Bele Ysabeau* und *Bele Argentine* auch bei Audefroi wieder.

Bele Ydoine (Nr. XIII) sitzt in ihres Vaters Ziergarten unter dem Ölbaume und schüttet ihr Herz in Liebesklagen aus. Beatris (Nr. XIV) sitzt stickend in dem goldverzierten Frauengemach im Haus ihrer Eltern. Emmelot (Nr. XVI) endlich sehnt sich *desouz l'arbroie, sor l'erbe qui verdoie* nach ihrem Geliebten Gui.

Bezeichnend ist wie für das Volkslied, so für Audefroi, dafs diese Beschäftigung der Heldin sogleich als Anknüpfungspunkt für die Exposition ihres Herzenszustandes dienen mufs.

Bele Erembor (1) steht von ihrer Näharbeit auf, da die Franken vorüberziehen, an deren Spitze ihr Liebster Raynaut reitet. Aiglentine ist beim Sticken mit Liebesgedanken beschäftigt, so dafs sie sich in den Finger sticht, was ihre Mutter bemerkt. Doette liest und weifs nicht was sie liest, denn sie ist mit ihren Gedanken bei ihrem Helden Doon. Auf dieselbe Weise werden die übrigen Volkslieder, so auch die des Audefroi exponiert.

Bele Ydoine (Nr. XIII) klagt in ihres Vaters Garten laut wegen ihrer unglücklichen Liebe mit Graf Garsiles. Beatris (Nr. XIV) benetzt ihre Nätherei mit Tränen um ihren Freund Hugon, dem Vater ihres Kindes, welches sie unter dem Herzen trägt. Bele Emmelot (Nr. XVI) ergeht sich in Klagen über die Grausamkeit ihres Gatten, während sie im Wiesengrunde den Liebsten erwartet und ersehnt.

Ein drittes Moment ist die kurze Auseinandersetzung des Hindernisses, welches der unglücklichen Vereinigung der für einander Bestimmten im Wege steht. Dasselbe ist entweder der Widerstand der Eltern (6, 8, 12, 14), ein falscher Verdacht, Gleichgültigkeit oder Untreue, einmal (3) Tod des Geliebten oder endlich eine erzwungene Verbindung der Dame mit einem Verhafsten. Zu letzterem Typus gehören von Audefroi Nr. XII, XVI; Widerstand der Eltern findet statt bei Nr. XIII, XIV, worüber sich die Heldin jedesmal mit rührenden Worten beklagt.

Es folgt nun die Entwicklung der in den Anfangsstophen eingeleiteten Handlung; der Kampf der Liebenden um ihre Liebe beginnt und wird siegreich durchgeführt, wo nicht das Schicksal selbst sein unwiderrufliches Machtwort gesprochen hat (3).

Auf dieselbe Weise wie das Volkslied löst auch wieder Audefroi den Knoten, nur in weitläufigerer Form, indem er einmal die Monologe und Dialoge weiter ausgestaltet, als es die Knappheit



der früheren Romanzen gestattete, dann indem er mehr Handlungsmotive in einem Gedichte vereinigt, als der typische Verlauf seiner Vorbilder dem Volksdichter es erlaubte. Folgende Beispiele mögen diese Bemerkung erläutern: Die Kaisertochter Yzabel (4), die Königstochter (9) und *bele Yolanz* sind unglücklich verheiratet. Diese ihre mifsliche Lage wird in den Anfangsstrophen skizziert und daraut zweimal ohne weiteres, einmal mit der Zwischenstufe einer Mifshandlung der Königstochter durch ihren Gatten die Art und Weise beschrieben, wie sie sich in den Armen ihres *ami* erholen wollen. Dasselbe Problem behandelt ungefähr Audefroi in der *Bele Ysabiauz* (Nr. XII) und *Bele Emmelot* (Nr. XVI). Aber er liebt das, was Goethe[1] das „retardierende Element" genannt hat. Ehe Ysabiauz mit ihrem Gerart vereint wird, mufs sie noch eine lästige Ehe ertragen, mufs sie ihren Freund, wenigstens vermeintlich, in den Kreuzzug ziehen lassen, mufs durch einen höchst seltsamen Zufall ihr Mann umkommen und müssen schliefslich demselben die gebührenden Ehren im Tode erwiesen werden. Weniger stark tritt dieses Moment in der *Bele Emmelot* (Nr. XVI) hervor. Indessen hält sich der Dichter auch hier mit Schilderungen, Zwiegesprächen und Monologen mehr auf als seine Vorbilder nötig befunden haben. Dasselbe liefse sich auch für sämtliche übrigen Gedichte unseres Meisters nachweisen. Man beachte nur die ausgedehnten Schilderungen in der *bele Argentine* (Nr. XV), welche ihresgleichen in der früheren Dichtung nur in dem jedenfalls sehr späten Bruchstück *Aigline* (13) hat, dessen zweite Strophe an die schönsten und knappsten Lebensbilder erinnert, die uns Goethe geschenkt hat.

Bezüglich des Ausgangs der Geschichten ist zu sagen, dafs Audefroi immer das Herbe vermieden hat, vor dem sich das Volkslied nicht scheute. Dort verliert Doette den Geliebten im Turnier; die Kaiserstochter Yolanz und die Königstochter trösten sich nur in verstohlenen Stunden der verbotenen Liebe, was wenigstens für unser Gefühl immer etwas Unheimliches und auf ein tragisches Ende Hinweisendes hat; bei Audefroi hingegen ist am Schlusse des Gedichtes allemal eine glatte und allseits befriedigende Lösung erreicht. Der Nebenbuhler, die Nebenbuhlerin oder der Widerstand der Eltern sind beseitigt und es steht nichts im Wege, dafs die Kirche nicht ihren für Zeit und Ewigkeit wirkenden Segen zu dem vom Dichter so schön durch alle Hindernisse geretteten Liebesbunde hinzufügen könnte.

Dies führt zu einem Momente der dichterischen Behandlung des Stoffes, in welchem Audefroi durchaus und gründlich von seinen Vorbildern verschieden ist, nämlich zu seiner menschlichen und künstlerischen Auffassung des Gegebenen. Wir können hierbei eine Gegenüberstellung der Umgebung, in welcher Audefroi lebte mit der, in welcher die Dichter der Volkslieder lebten, nicht wohl umgehen.

---

[1] Brief an Schiller über Epos und Drama.



Der ältere Dichter sang für das Volk, wie es sich auf Strafsen und Gassen, bei Festen und ähnlichen Gelegenheiten um ihn versammelte und von ihm unterhalten sein wollte. Zu dem Klang einfachster Instrumente (*viele*) wurde nun etwas aus dem Leben der Grofsen, der Könige, Ritter, Grafen und Herren vorgetragen, ein Stoff, der ja von jeher für das Volk die meiste Anziehungskraft besessen hat (wie auch heute noch im Märchen). Genauigkeit in der Charakteristik, Feinheiten der Zeichnung und Schilderung und ähnliches fiel weg als für diese Zuhörerschaft unnötig und von ihr unverstanden, war auch dem Dichter, der ja selber mit jenen Kreisen wenig intimere Berührung hatte, nicht zu erreichen. Es blieb demnach nur die Forderung, dafs die Heldin recht weiblich, d. h. schön, verliebt und unglücklich sei, und was sonst noch zur Rührung und Ergötzung der aufmerksamen Zuhörerschaft beitragen mochte; der Held hingegen nur durch physische Kraft und dementsprechend durch Tapferkeit möglichst ausgezeichnet, kampfestüchtig, schneidig, für die Frauen verlockend und nicht zuletzt auch recht breitspurig und ungalant, wie entweder der Ritter jener Zeit sich dem Manne aus dem Volke gegenüber aufführte, was bei der noch roheren sittlichen Bildung früherer Perioden immerhin den tatsächlichen Verhältnissen entsprochen haben mag, oder wie der Jongleur ihn nach seinem eigenen Bilde in der Phantasie erschaffen hatte (Typus des Helden im nationalen Epos). Dem Stande der Zuhörerschaft gemäfs war man denn auch in der Lösung des Knotens nicht allzu bange, und wenn die Geschichte nur recht rührend war, so verzichtete man gerne auf eine Erklärung und Begründung ihres rührenden Verlaufes. Damit war freilich ein ungemeiner Vorteil für das Ganze des Gedichtes gewonnen, welches eben durch diese lyrische Kürze und Knappheit der beschreibenden Elemente eine bewundernswerte Wucht der epischen Darstellung erhielt. In besonders schöner Weise treten diese künstlerischen Eigenschaften dann hervor, wenn einmal eine ganz einfache und weniger als gewöhnlich auf den Effekt berechnete Handlung dargestellt wird (Erzählung von den zwei Schwestern).

Diese Bemerkungen beziehen sich vor allem auf die chansons d'histoire, die, wie Gröber und Jeanroy gemeinsam annehmen, von Jongleurs stammen. Ob auch die sons d'amour (Gröber) aus Volkskreisen oder von halbritterlichen Menestrels herrühren, wie Gröber aus guten Gründen annimmt, bleibt für unsere Betrachtung des Verhältnisses des Audefroi zu seinen Vorgängern von untergeordneter Bedeutung.

Zu welcher Annahme wir uns auch entschliefsen, immer bleibt Audefroi den Dichtern jener Lieder gegenüber der Gebildetere, Feinsinnigere, in der Darstellung Blütevollere, dafür freilich auch der weniger Machtvolle und manchmal fast Leichtsinnige und Frivole. Für seine Eigenschaft als Höfling bringt Orth[1] mehrere

[1] L. c. S. 30.



Belege: Er beruft sich einmal auf alte Volkslieder als seine Vorgänger, welche ihm den Stoff geliefert haben (Nr. XII). Wichtiger ist, dafs er sich nun hierbei höfischer Ausdrücke bedient, die einem zu höheren Kreisen nicht Zugelassenen unmöglich geläufig sein konnten (d'art d'amors, Nr. XIII; Le vis avoit vermeill come cerise, Nr. XII, XIII; cuivert jangleor, Nr. XI.

Dieser Annahme nun, dafs er als *menestrel* seine Lieder vor auserwählten ritterlichen Damen vorzutragen gewohnt gewesen sei, entspricht auch das ganze Leben und Treiben, welches er in seinen Romanzen schildert. Er kam mit jenen einfachen Mitteln zur Rührung und Erschütterung seiner Zuhörerinnen keineswegs aus. Er durfte nicht unvermittelt und sprunghaft, wie das Volkslied, Rede auf Rede, Ereignis auf Ereignis, Gefühl auf Gefühl folgen lassen, sondern es mufste alles mit reicher Schilderung, verständlicher Begründung und rührender Ausführlichkeit vorgetragen werden, um vor den schönen und kritischen Zuhörerinnen bestehen zu können. Logische Abgründe aber mufsten durch irgend welche Mittel geschickt überbaut und dem forschenden Auge möglichst verborgen werden. Und weiterhin durfte auch ein gewisser Kitzel des Gefühls, jenes Prickelnde der Darstellung, wodurch sich der französische Gesellschaftsdichter von jeher ausgezeichnet hat, keineswegs vernachlässigt werden. Daher die wundervollen und farbenfreudigen Schilderungen der Natur und des Lebens, daher die behagliche Ausführlichkeit, mit welcher die arme Emmelot bedauert wird, da ihr häfslicher Mann sie solange prügelt, bis ihr das Kleid in Fetzen herabhängt und man mit Schaudern und etwelchen anderen mitleidigen Gefühlen die blutig geschlagene, einstmals so wunderschön weifse Haut erblickt. Daher auch die mehr oder weniger starke Übertreibung in der Zeichnung der Personen (der König, der seine Tochter mifshandelt und in den Turm wirft, worauf er sie nach drei Jahren zufällig jammern hört, sich über ihre Standhaftigkeit verwundert und sie beglückt; die Liebhaber, die ihre Freundinnen in die Gefahr der äufsersten Schande und Not bringen, sie gänzlich vergessen und dann auf eine Ermahnung hin plötzlich die gröfsten Heldenwunder für ihre Liebe vollbringen). Daher schliefslich die moralischen Bedenken unseres Dichters in seinen sons d'amour, von denen das Volkslied nichts weifs und welche, wie überhaupt die Abneigung gegen tragische Ausgänge, aus der Notwendigkeit eine feinsinnige Zuhörerschaft in einer alle Gefühle befriedigenden Weise zu unterhalten, sehr wohl eine Erklärung finden kann. Unverkennbar ist gerade in solchen Zügen der Einflufs des feineren höfischen Romans.

Von einzelnen Zügen der sittlichen Betrachtungsweise sind weiterhin folgende bemerkenswert:

Bei Audefroi wie im Volkslied nimmt das Weib eine nicht allzu würdige Stellung ein. Es ist der werbende und sehnende, im Erhörungsfall ohne Bedenken sich zu allem Geforderten hingebende Teil (einzige Ausnahme bei Audefroi Nr. XII). Der Mann dagegen



erweist sich ziemlich gleichgültig, manchmal roh und gewissenlos, bis er an die Pflichten seiner Liebe erinnert wird (hier wiederum die bemerkenswerte Ausnahme bei Audefroi Nr. XII). Aber während der Jongleur die Liebe als gut und recht bestehen und ihre Wünsche erfüllt sehen läſst, mag nun ein sittliches Gebot dagegen sprechen oder nicht, fühlt sich Audefroi, wodurch es auch sei, genötigt, die Liebe seiner Helden und Heldinnen zu sanktionnieren, wenn auch nur durch einen Zufall oder durch noch schlimmere Vergehungen als der Ehebruch an sich darstellen würde. Es tritt uns hier überall nicht der naive Geist des Volksliedes, sondern der reflektierende und sentimentalische eines Gebildeten und Hofmanns entgegen.

So wartet und klagt Bele Ydoine (Nr. XIII) um Graf Garsiles, der sie ruhig im Kerker schmachten läſst, bis ihm ihr eigener Vater die Freigelassene anträgt. Die Gedichte „Bele Beatrix“ (Nr. XIV) und „Bele Emmelot“ (Nr. XVI) beginnen jeweils mit der Liebesklage des Weibes. „Bele Argentine“ (Nr. XV) wird von dem geliebten Manne um einer Buhlerin willen verlassen. Nur einmal wird die Gegenliebe des Helden schon in der ersten Strophe erwähnt (Nr. XII). Ganz im Gegensatz zu diesen volkstümlichen Anschauungen über die Stellung des weiblichen Teils steht die Auffassung der höfischen (provenzalischen) Lyrik (vgl. Lancelot), wo der Mann als der durch die Liebe gefesselte, unterwürfige und um Erhörung flehende Diener seiner Dame erscheint. Es zeugt für das feine Anpassungsvermögen Audefroi's, wie er sich ersterer Auffassung in den nach volkstümlichem Muster gebildeten Romanzen, letzterer in den in höfischem Tone gehaltenen chansons d'amour anschlieſst.

Ebenso verhält es sich mit der Auffassung der Ehe. Das Volkslied betrachtet jedes Verhältnis im Hinblick auf die daraus möglicherweise entstehende Ehe. Wenn dieselbe nicht möglich ist, etwa weil die Geliebte die Ehefrau eines anderen ist, so wird entweder das Hindernis weggeräumt oder die Liebenden gehen an ihrer nach volkstümlicher Empfindung aussichtslosen Leidenschaft zugrunde. Die provenzalische Auffassung setzt die Geliebte als verheiratet voraus und findet eben in dem Verbotenen und oft Gefährlichen des Verhältnisses einen Reiz und eine Erhöhung des Genusses. Auch hierin schlieſst sich Audefroi in den Romanzen der volkstümlichen, in den chansons der provenzalisch-höfischen Auffassung an. Seine Lieder haben den Zweck, der Dame seines Herzens seine Leidenschaft in zartester Form zu Füſsen zu legen; die Romanzen erzählen von Liebesverhältnissen zwischen anderen Rittern und Fräuleins und enden ausnahmslos mit der glücklichen Vereinigung der durch den Zug des Herzens und dann auch durch den Segen des Priesters für einander Bestimmten. Eine Ausnahme bildet Nr. XV „Bele Argentine“. Auf höfischen Einfluſs ist vielleicht die gesteigerte Bedeutung des Problems der Liebe zwischen einer Verheirateten und ihrem *ami* zurückzuführen. Die Lösung erfolgt jedoch immer im Sinne des Volksliedes, d. h.

wie in den volkstümlichen Liedern der *mal mariée*, wo der Ehebruch durch den Zwang zur Ehe mit dem *vilain* motiviert und entschuldigt ist.

Auch in dieser Beziehung könnte jenes Lied des klagenden Ritters (Nr. XI) eine Übergangsstufe bilden, indem dieses Gedicht den Zustand eines in jener höfischen Liebe unbefriedigt gebliebenen Herzens darstellt. Die Lösung des angedeuteten seelischen Konflikts wäre dann in den Romanzen Nr. XII und Nr. XVI zu finden.

Dem entspricht auch der Stil der Gedichte Audefroi's, über den das, was im allgemeinen zu bemerken ist, bereits im Zusammenhang unserer Betrachtung gesagt worden ist. Im Vergleich zu den Vorgängern ist er breiter, schilderungsfreudiger und farbiger, daher freilich weniger gehalten und wuchtig, hingegen immer das Interesse anregend, fein zugespitzt und grammatisch reich. Einige Beispiele hierfür: Die mit Liebe ausgeführten und oft recht ausgedehnten Monologe und Dialoge, die logische Ordnung und Klarheit, welche darin, wie im Ganzen des Gedichtes, so anziehend wirkt (siehe z. B. Nr. XIV), die meist epigrammatische Zuspitzung des Kehrreimes (Nr. XIII, XIV, XV), die Abwechselung der grammatischen Formen (Monolog, Dialog, Erzählungen im Präsens, Benutzung des Kehrreims als historisch-lyrischen Elements usw.). Einige dieser stilistischen Mittel stammen aus der Volksromanze z. B. Kehrreim, Monolog und Dialog, dort freilich weit weniger ausgebildet als bei Audefroi.

Besonders hervorgehoben werden mag hier die Vorliebe für eine in gewissem Sinne dramatische Durchführung seiner Romanzen. Die epische Schwere wird bis zu beliebigem Grade vermieden, indem der Verlauf der Handlung weniger durch Erzählung, als durch Rede und Gegenrede bestimmt wird. Dadurch werden die Lieder lebendiger und reichhaltiger, somit zum Vortrage in geselligen Kreisen geeigneter und angenehmer, als ohne Verwendung dieses Kunstmittels hätte der Fall sein können. Als Beispiel hierher führe ich nur die Romanze Nr. XII *Bele Ysabiauz* an, wo dadurch, daſs je einer Äuſserung der Heldin eine (angedeutete, ausgeführte oder auch nur der ahnungsvollen Ergänzung durch den Zuhörer anheimgegebene) Handlung entspricht, der Verlauf des Gedichtes in geistreichster und abwechslungsfreudigster Gestalt vor Augen geführt wird. Weitere Belege sind Nr. XIII, XIV, XV, XVI.

Auſserdem wird durch die weitgehende Verwendung des Monologs und Dialogs eine völlige Objektivität der Behandlung des Stoffes erzielt; der Dichter tritt hinter seine Gedichte vollständig zurück, so daſs auf seine Persönlichkeit nur durch Kombinationen (s. oben) geschlossen werden kann.

Ganz dem Dichter eigentümlich aber ist der aus jeder Zeile dieser Romanzen sprechende Sinn für das Farbenfreudige, Interessante, für das Prickelnde bis zur Frivolität, und nicht zuletzt für eine feine Ironie, wodurch der Zuhörer, indem er über den glücklichen Ausgang einer Geschichte recht befriedigt aufatmet, ohne



sein Wissen eben durch jene Wendung des Gedichtes verhöhnt zu werden scheint (scheinbare Banalität in den Kehrreimen).

So haben wir aus der Vergleichung der Romanzen des Audefroi mit den älteren volkstümlichen Liedern gesehen, daſs unser Dichter diese nicht nur sprachlich und formell, sondern auch inhaltlich kunstvoller gestaltet hat Obwohl die Nachahmung ihm nicht ganz gelungen ist, so können seine Gedichte sich doch jenen würdig zur Seite stellen, da sie eben auch echt volkstümliche Elemente enthalten. Mit seinen Romanzen fand die Pflege einer Liedergattung ihren endgültigen Abschluſs, die zu den schönsten Blüten französischer Lyrik gehörte.



Kapitel III.

Echtheitsfragen.

---

a) Aus dem Texte läſst sich die Autorschaft der Lieder nicht erschlieſsen; denn der Dichter nennt sich in keinem Liede wie z. B. Blondel de Nesle oder Andrieu Contredit. Wir sind daher ganz auf die Glaubwürdigkeit der Handschriften angewiesen, die uns am Eingang jedes Liedes den Verfasser nennen. Bald ist der ganze Name „Audefrois li Bastars" ausgeschrieben, bald erscheint nur „Audefrois".

Sobald die Handschriften in der Zuweisung der Lieder übereinstimmen, ist die Verfasserschaft unzweifelhaft. Mit weniger Sicherheit müssen wir auch die Unika als echt gelten lassen.

Demnach sind mit voller Bestimmtheit unserem Dichter zuzuweisen 10 chansons d'amour (I—X) und 4 Romanzen (XII, XIII, XIV, XV),[1] wozu noch die in *M* enthaltenen Unika (XI, XVI) kommen. Im ganzen haben wir also 10 chansons d'amour und 6 Romanzen, die wir Audefroi le Bastard zuschreiben müssen.

Nicht so einfach liegt die Sache, wenn ein Lied von den Handschriften verschiedenen Verfassern zugewiesen wird. Dies trifft zu bei 2 chansons (Raynaud Nr. 1978 und 1252).[2]

Stimmen Handschriften zweier nicht miteinander verwandten Familien in dem Verfassernamen überein, so ist auch in diesem Fall die Autorschaft kaum zweifelhaft. Ein solches Indizium fehlt uns leider bei Nr. 1978.

b) Das Lied Nr. 1978 ist in 7 Handschriften *CKNPXVU* überliefert. Die Bernerhandschrift *C* schreibt es unserem Dichter zu. Die Verfasserangaben von *C* haben aber nur geringen Wert, da die Namen erst von späterer Hand hinzugefügt worden sind.[3] Die Handschriften *KPX* nennen „Mesire Raoul de Soissons" und die

---

[1] Hierzu vgl. Textkritik der einzelnen Romanzen, in wie weit die überlieferten Strophen vom Dichter stammen.

[2] Diese beiden Lieder finden sich im Anhang; bei der sprachlichen Untersuchung sind sie natürlich unberücksichtigt geblieben.

[3] Vgl. Schwan, Altfr. Liederhandschriften, S. 174 und G. Paris, Romania XVIII, 564.



derselben Gruppe angehörende Handschrift *N* „Messires Thierri de Soissons“ als Verfasser.

In *V* und *U* ist das Lied anonym überliefert; aufserdem gibt *U* nur drei Strophen. So haben wir also nur zwei verschiedene Gruppen, die in Betracht kommen, *C* einerseits und *KNXP* andererseits (denn das „Thierri“ in *N* beruht vermutlich nur auf einer Verwechslung mit Raoul).

Um nun eine Entscheidung treffen zu können, ist eine Betrachtung der Sprache sowie der Form des Liedes notwendig.

Die Sprache bietet im allgemeinen nichts Unregelmäfsiges. Auffällig ist nur der Hiat *bele on* (4, 3) (3 silbig). Ferner sei wenigstens darauf aufmerksam gemacht, ohne dafs welche Schlufsfolgerungen daraus gezogen werden sollen, dafs in Str. 5 Reime auf *-ui* vorkommen, die Audefroi in seinen Liedern nicht anwendet. Nur in der letzten Strophe von XIV, die höchstwahrscheinlich nicht von unserem Dichter stammt,[1] erscheinen fünf Reimwörter auf *-uis*. Dagegen gebraucht Raoul de Soissons in Nr. 1154[2] dieselben Reimwörter *sui, autrui* ... Dies könnte jedoch sowohl für wie auch gegen Audefroi sprechen.

Viel treffender aber spricht der Strophenaufbau gegen die Autorschaft unseres Dichters. Die Strophe besteht aus 16 Versen, während bei Audefroi die längste Strophe 9 Verse zählt (VI). Das Schema ist folgendes: a_7 b_4 a_7 b_4 a_7 b_4 a_7 b_4 | c_3 c_5 d_3 d_5 e_7 e_4 e_3 e_7 |. Wie hieraus ersichtlich, wechseln 3-, 4-, 5- und 7 silbige Verse miteinander ab, ein Fall, der in den Liedern unseres Dichters nicht vorkommt.

Ferner ist es ein charakteristisches Merkmal Audefroi's, seine Lieder durchreimen zu lassen, während hier dreimal Reimwechsel eintritt (in Str. I, III, V). Dagegen wechseln die Reime bei Raoul de Soissons in Nr. 1154 und Nr. 1267.

Schliefslich vermissen wir in diesem Lied noch die Geleitstrophe, die die Lieder unseres Dichters kennzeichnet, während sie bei Raoul de Soissons in Nr. 1267 auch fehlt.

Aus diesen Erwägungen ergibt sich, dafs Nr. 1978 aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Audefroi le Bastard, sondern vielmehr von Raoul de Soissons stammt, ganz abgesehen davon, dafs der Bernerhandschrift in Bezug auf die Verfasserangaben wenig Glauben zu schenken ist.

c) Auch bei dem zweiten Liede Nr. 1252 finden sich keine Handschriften getrennter Familien, die denselben Verfasser angeben, wodurch uns ein Indizium gegeben wäre, das eine Entscheidung ohne weiteres zu treffen erlaubte.

Das Lied Nr. 1252 erscheint in 8 Handschriften *KNXPMTCR*.[3]

---

[1] Vgl. Textkritik. Kap. VI.

[2] S. Brakelmann XL, II, S. 285.

[3] Die Oxforder Handschrift *I* war mir nicht zugänglich. Nach Simon, „Jaques d'Amiens“ S. 34 bringt sie nur drei Strophen, deren dritte der entsprechenden in *MT* gleichlautet.



Hiervon nennen die **einer** Gruppe angehörenden Handschriften *KNXP*, bei denen die 5. Strophe fehlt und die auch in vielen Lesarten übereinstimmen, als Verfasser „Jaques de Hedin". Die Gruppe *MT* weist das Lied „Mesire Giles de viés maisons" zu, während *C* „Jaikes d'Amiens" und *R* „Audefrois li Bastars" als Autor bezeichnen.

R zerfällt nach Schwan in R_1, R_2 und R_3, wovon R_1, wozu auch dies Lied gehört, eine nahe Verwandtschaft mit *MT* zeigt. Wie Schmidt[1] S. 11 richtig bemerkt, bezieht sich diese Verwandtschaft aber mehr auf gemeinsame Lesarten des Textes als auf Gemeinsamkeit bei der Zuschreibung von Verfassern. Vgl. Schwan, S. 270. *R* gibt 5 Strophen, jedoch fehlt das Geleit.

Schwan[2] hält das Lied, wie es in *MTRKNPX* erscheint, für eine Umdichtung und erblickt in *C* die älteste Rezension, weshalb er auch dieser Verfasserangabe des „Jaikes d'Amiens" besonders Glauben schenkt. In der Tat ist diese Annahme in gewisser Beziehung berechtigt, da in die Strophenausgänge der Bernerhandschrift, — die übrigens nur vier Strophen überliefert — Anfangsverse berühmter Lieder eingestreut sind, während in den Strophen III bis V der Umdichtung solche Refrainzeilen fehlen und nur noch in den ersten beiden Strophen erhalten sind. Die entlehnten Verse stammen von Châtelain de Coucy I, 7, Gace Brulé II, 7, III, 7 und Blondel IV, 7.

Wie Simon S. 35 bemerkt, gibt es noch zwei solche Lieder in der romanischen Poesie, die von „Monge de Foissan" und von Petrarca herrühren. Er stellt ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen diesen drei Gedichten fest und beweist hierdurch (S. 36), dafs das Lied um 1275 entstanden sein mufs und somit nicht dem „Jaikes d'Amiens" angehören kann. Mag nun der Verfasser dieser vier Strophen sein wer er will, jedenfalls haben wir in *C* die älteste Auflage dieses Gedichtes zu suchen, worauf alle anderen Handschriften fufsen. Dafs dieser älteste Verfasser nicht unser Audefroi sein kann, ist ohne weiteres klar. Schon der Strophenaufbau und der Reimwechsel würden dagegen sprechen. Auch würde die von Simon angenommene Jahreszahl für unseren Dichter nicht stimmen.

Wie verhält es sich nun mit der Umdichtung? Wer ist ihr Verfasser? Dafs wir es hier mit einer Umarbeitung unter dem Einflufs der provenzalischen Lyrik zu tun haben, hat Schwan S. 269 dargelegt.

Der Umdichter gab das Lied für sein eigenes aus, wie das Geleit beweist:

> Chançon, va t'en, si li di mon message,
> Qui plus loial ne porroit acointier;
> Je ne di pas plus vaillant ne plus sage.

---

[1] Lieder des „Andrieu Contredit".
[2] L. c. S. 268 ff.



Die Handschriftengruppe *KNXP* nennt „Jaques de Hedin“ als Autor. Nach Schwan beruht diese Zuweisung auf Verwechslung des Heimatsnamens, indem der Kopist „Hedin“ statt „Amiens“ schrieb, da schon zwei Lieder jenes Dichters in der Handschrift standen. So käme als Umarbeiter nur noch Audefroi (*R*) und Giles de viés maison (*MT*) in Frage.

Hiervon ist der erstere aus mehreren Gründen auszuscheiden:

Zunächst sind die Verfasserangaben von *R* sehr ungenau;[1] aufserdem fehlt in *R* auch die Geleitstrophe.

Ferner erheben sich auch sprachliche Bedenken, obwohl die Durchreimung der Strophen und lyrische Zäsur ($3,_6$) für Audefroi sprechen könnte. So ist *-iez* ($3,_5$) zweisilbig, während unser Dichter es stets einsilbig gebraucht. Das wichtigste Indizium aber, das gegen dessen Autorschaft spricht, ist die Wiederholung desselben Wortes im Reime, die Audefroi immer vermeidet. So

> *hontage* $3,_5$ und $4,_7$; *folage* $2,_2$ und $4,_4$; *sage* $4,_5$ und $6,_3$; *tesmoignier* $2,_6$ und $4,_1$; *adrecier* $2,_3$ und $3,_1$; *acointier* $4,_6$ und $6,_2$; *rehaitier* $1,_3$ und $5,_3$.

Dieses Lied reicht nicht im entferntesten an die hohe Begabung eines Dichters wie Audefroi heran, der in der Durchreimung einiger Romanzen, in denen trotz ihrer Länge nie dasselbe Reimwort sich findet, seinen reichen Sprachschatz und sein grofses Talent erkennen läfst. Ein solches Machwerk kann nicht von unserem Dichter herrühren.

So bliebe also als Umarbeiter nur noch Giles de viés maison übrig, den *MT* als Verfasser nennen. Nach Schwan scheint auch dessen Lebenszeit mit der Abfassungszeit dieses Gedichtes zu stimmen.

d) Zum Schlufs möchte ich noch näher eingehen auf eine Notiz, die Jeanroy in seinen „Origines de la poésie lyrique en France“ S. 217 gibt. In der Anmerkung schreibt er über die in Bartsch's „Romanzen und Pastourellen“ sich findende Romanze Nr. 8 folgendes:

„Elle est probablement d'Audefrois le Bâtard, c'est à dire beaucoup plus moderne que les autres; elle a huit césures lyriques, aucune césure épique; les rimes sont exactes, sauf dist, prist: mari, cri (le refrain où assonent Garin: ami peut être emprunté à une pièce antérieure); elle est très longue, d'un style diffus et lent. Enfin elle ne se trouve que dans un seul ms. (20050, fo. 144) (toutes les pièces y sont anonymes), où elle est placée après une autre pièce qui est certainement d'Audefrois le Bâtard (Nr. XIV *En chambre a or*); cette dernière termine la série des pièces d'Audefrois dans le ms. 844 (*M*); il est possible, que dans l'original

---

[1] Schwan S. 270.



de 844, elle ait été suivie de notre Nr. 8, mais que le scribe se soit arrêté là, et n'ait pas jugé à propos de le copier".

Dieser letzte Grund, den Jeanroy anführt, ist wenig überzeugend; denn in der Handschrift *U*, die alle Lieder anonym bringt, ist auch die Romanze Nr. XV enthalten, die unzweifelhaft von Audefroi le Bastard stammt, und dennoch ist sie getrennt von Nr. XIV. Sie findet sich auf fo. 66, während Nr. XIV auf fo. 146[b] steht. Dafs nun die Romanze (Bartsch Nr. 8), die ein Unikum dieser Handschrift ist, sich an Nr. XIV reiht, ist also lediglich dem Zufall zuzuschreiben.

Die Annahme Jeanroys, dafs diese Romanze viel jünger ist als die übrigen (Bartsch I—XVI), ist unzweifelhaft richtig. Dies lassen Sprache, Form (Vollreim, Wechselrede in demselben Vers) und Inhalt deutlich erkennen. Indessen beweist dies noch nicht, dafs Audefroi ihr Verfasser sein müsse und dafs sie nicht vor Audefroi und nach den übrigen Romanzen gedichtet sein könne. Dies scheint mir um so bestimmter richtig zu sein, als der Inhalt und die Auffassungsweise des Gedichtes auf eine Stufe der sittlichen Entwicklung hinweist, welche von derjenigen verschieden ist, auf der Audefroi seinen übrigen Gedichten nach steht.

Die Romanze gleicht insofern denen unseres Dichters, als sie ziemlich ausgedehnt ist (12 couplets). Aber die Fülle, die darin waltet, ist nicht die der quellenden, schilderungsfreudigen und bilderreichen Anmut der Auffassungsweise Audefrois's, sondern sie ähnelt in ihrer Gleichförmigkeit und nur das Typische festhaltenden und ziemlich trocken hinstellenden Beschränktheit immerhin viel mehr dem auf das allerknappste und straffste aufgebauten Volkslied als irgend ein Gedicht unseres Autors. Auch die Behandlung der moralischen Probleme ist eine wenigstens teilweise ältere als die unserem Dichter eigentümlich zugehörige. Dem Gedichte fehlt durchaus die Pikanterie und leise Frivolität, das manchmal etwas Phantastische und Übertriebene, wodurch Audefroi seine Zuhörer zu interessieren weifs. Aus der Periode der *bele Ydoine*, *bele Ysabiauz*, *bele Emmelot* stammt das Gedicht sicherlich nicht, wie ja auch nicht einzusehen wäre, warum der Dichter zweimal denselben Namen „Emmelot" für die Heldin einer Romanze wählen sollte.

Es wäre also im Schaffen des Dichters früher oder später als diese Schöpfungen anzusetzen. Letztere Annahme erscheint schon aus psychologischen Gründen unhaltbar. Wie sollte ein Dichter solch raffiniert feinsinnlicher Sachen wie die vorliegenden fünf Romanzen im Alter dazu kommen, ein so kindliches und von so wenig Erfahrung in Liebesdingen zeugendes Geschichtchen niederzuschreiben? Ein alter Wieland schreibt keine jungschillerschen Lauralieder, es müfste denn aus einer sehr sonderbaren Laune heraus geschehen!

Die erste Annahme würde die Romanze ganz in die Frühzeit des Dichters verweisen. Denn die Entwicklung von den chansons d'amour über die Erzählung vom Ritter im Garten (Nr. XI) zur



Romanze[1] erscheint so befriedigend geschlossen, dafs es wenigstens vom ästhetischen Gesichtspunkte aus keines neuen Zwischengliedes bedarf. Es blieb also die Annahme, dafs der ganz junge Audefroi die Laune gehabt hätte, einmal eine alte Romanze nachzudichten, was er dann mit einer aufserordentlichen und für einen so jungen Künstler jedenfalls sehr unwahrscheinlichen Sicherheit des Instinkts vollbracht hätte. Nach alledem erscheint es mir sehr unwahrscheinlich, dafs diese Romanze ein Werk unseres Dichters ist.

Doch nicht nur der Inhalt, sondern auch die Sprache dieser Romanze spricht gegen die Autorschaft von Audefroi le Bastard. Obwohl sie in vielen Punkten mit der unseres Dichters übereinstimmt (Fehlen der epischen Zäsur, Auftreten der lyrischen Zäsur [achtmal], Vollreim an Stelle der früheren Assonanz, die Form *averes*, Verstummen des *s* vor Konsonanten in *dist* : *prist*), treten doch Erscheinungen auf, die Audefroi fremd sind. So finden wir im Reim gebunden *dist* : *mari* : *prist* : *cri*, also eine Unregelmäfsigkeit in der Bildung des Reimes, die sich unser Dichter nie erlaubt hat. Auch im Refrain ist der Reim *Garin* : *ami* auffallend. Infolgedessen hält Jeanroy diesen für entlehnt, während Audefroi auch den Refrain mit Ausnahme von Nr. XI höchstwahrscheinlich selbst verfafste.

Das wichtigste Indizium aber, das den Dichter dieser Romanze aufserhalb des pikardischen Gebietes verweist, ist die Bindung der Partizipien auf *-ant* mit der Form *repent*. Audefroi dagegen hält streng an der Scheidung von *an* und *en* fest. Schon Orth[1] machte die Beobachtung, dafs die Reime hier nicht pikardisch sind, während aus der Sprache Audefroi's sich der Pikarde erkennen läfst.

Hieraus ergibt sich, dafs dieses Gedicht, obwohl viel jünger als die volkstümlichen alten Romanzen, doch nicht unserem Dichter angehören kann. Das führt uns zu der Annahme, dafs Audefroi vielleicht nicht der einzige gewesen ist, der versucht hat, die alten Romanzen zu erneuern, sondern dafs aufser ihm sich noch andere Dichter in dieser Kunst geübt haben, deren Namen und Werke uns aber nicht mehr erhalten sind.

---

[1] Siehe Kapitel II.

[1] Reim und Strophenbau in der altfrz. Lyrik S. 28.

Kapitel IV.

Sprache der Lieder.

A. Lautlehre.

I. Vokalismus.

Die Untersuchung der Laute und Formen wird sich vor allem auf den Reim und das Versmafs gründen. Zunächst stelle ich die Reime zusammen. Die Zahlen bezeichnen die Nummern der Lieder in der vorliegenden Ausgabe.

a.

-age IV, XIII, XV.

ã.

-ame XV.
-ance VI, XIII.
-ant VII.

ai.

-ai X.
-aie IV.
-aire XIII, XV.

aĩ.

-aigne XIII.
-aindre XIII.
-ain XIV.
-aine IV, XIII, XV.
-ainte XIII.

e (> a).

-e VII.
-ee XIII, XV.
-er VIII, I, II, XIV.
-ere XV.
-es XIV.

ẹ.

-ece XIII, XV.

ę.

-ele XIII, XV.

ẽ.

-endre XIII.
-ent V, II, XIV.
-ente XIII, XV.

i.

-i XIV, XV.
-ie XIII, XV.
-ir IX, VIII, III, XIV.
-ire IV, XIII.
-is X, V, XIV.
-ise IX, XII, XIII, XV.
-ive XIII.

ĩ.

-ine XV.

ié.

-ie XIV.
-ier I, VI, XI, XIV.
-iere XV.
-ies XIV.

ọ.

-or IV, XI, XII, XIV.
-ose XIII.

ǫ.

-orce XIII.

õ.

-on III, XIV.

ói.

-oi XVI, XIV.
-oie V, XVI, XV.
-oir IV, VI.
-oise XIII.

u.

-úe XIII, XV.

uí.

-uis XIV.

§ 1. *a.*

a) Betontes lateinisches und germanisches *a* bleibt in geschlossener Silbe erhalten: *pasme* (XV), *guarder* (I). Die weitverbreitete Entwicklung des *a* > *ai*[1] vor *ğ* läſst sich in den Reimen Audefroi's nicht nachweisen. *-age*, entstanden aus *-aticum*, reimt nur mit sich selbst oder mit *sage* (IV), *rage* (XIII).

Auch im Versinnern und auſserhalb der Tonstelle findet sich stets *a* vor *ğ* und *č*: *assouagement* (II), *embracie* (XV), *messagier* (I), *enragies* (XIV), *face* (VI), *deschacies* (XIV).

Vor *ss* im Konj. Imp. der 1. Konjugation erscheint ebenfalls nur *a*: *amasse* (XII) [Reime fehlen], während einige pikardische Texte *ai* aufweisen.[2]

b) Über das Schickal des betonten *a* vor mouilliertem *l'* läſst sich kein genauer Aufschluſs gewinnen aus Mangel an beweisenden Reimen. Im Versinnern sind betontes *a* und *e* stets geschieden: *conseill* (consilium) XI, *vermeill* (vermiculus) XII, *merveill* (mirabilis) III; *travaill* (trepalium) IV.

Nur in der unbetonten (zwischentonigen) Silbe — also an der schwächsten Tonstelle im Worte — scheint der Dichter Abschwächung des *ai* > *ei* haben eintreten lassen. Dies beweisen die leoninischen Reime *traveillier* : *conseillier* (I) und *veillier* : *traveillier* (XI), sowie das Adverb *traveillanment* (V).

c) Auch über die Entwicklung des *a* vor *r* bleiben wir im Unklaren, da keine Reime vorhanden sind. Neben *guarison* (III) und *guarir* (VIII) erscheint auch *guerir* (VIII).

In *ochoison* (III) aus lateinisch occasionem liegt bekanntlich Suffixwandel von *aison* und *ison* vor.[3]

---

[1] Vgl. Foerster, Li chevaliers as deus espees S. XXXIII. Nach Görlich, Franz. Stud. V. Heft III S. 19 ff. erscheint *aige* ebenso in westlichen Dialekten wie im Osten des französischen Gebietes.

[2] Vgl. Wiese, Die Lieder des Blondel de Nesle S. 93, der dieses *ai* jedoch dem Kopisten zuschreibt, und Hoepffner, J. Acart de Hesdin, La prise amoureuse S. 63.

[3] Vgl. Cohn, Suffixwandel S. 131.

§ 2. *ã.*

a) *a* vor einfachem Nasal erscheint nur in der Endung *ame* und zwar in folgenden Wörtern: *dame, pasme, roiame, ame, escame* (lat. scamnum). Dabei ist bekanntlich *a* selbst nasaliert, also *dãme* usw. Eingehendere Besprechung verlangen nur *pasme* und *roiame*. Siehe darüber unter Konsonantismus.

b) Die im pikardischen Dialekt durchgeführte strenge Scheidung zwischen *ã* und *ẽ* vor Konsonant läfst sich auch bei unserm Dichter feststellen. Den Endungen *-ance* und *-ant* liegt stets etymologisches *a* zu Grunde. Das Suffix *-ance* (VI und XIII) ist entstanden aus lat. antia und reimt aufser mit sich selbst auch mit der 3. Pers. Sing. (*avance, lance*) (XIII) und mit dem Substantivum *mance* (XIII) (lat. manica), eigentlich *manche*, wie es auch in der Handschrift steht. Vgl. hierzu Konsonantismus, unter *c*.

c) In der Vortonsilbe und im Versinnern begegnet uns häufig *en* für *an* und umgekehrt, was aber jedenfalls eine Schreibung des Kopisten ist. So finden sich: *ansi* (I) neben *ensi* (XII), *samblant* (XII) und *samblance* (VI), *anoi* (XVI) und *anuis* (XIV), *tans* (I). Jedoch könnte *tans* auch vom Dichter herrühren; denn es gehört zu denjenigen Wörtern, die von ältester Zeit an *ã* und *ẽ* nebeneinander haben bestehen lassen.[1] Da das Wort nicht im Reime steht, läfst sich keine Entscheidung treffen.

§ 3. *ai.*

Der Diphthong *ai*, aus lat. *a* + *i̯* enstanden, reimt immer nur mit sich selbst: *esmai* : *gai* (X), *aie* : *traie* : *esmaie* : *plaie* : *laie* (aus **lagare* statt *laxare* entstanden) (IV), *retraire* : *debonaire* (XV und XIII); *esmai* und *esmoi* kommen schon früh nebeneinander vor. Nach Steffens[2] Ansicht bevorzugt das Pikardische die Form auf *-ai*.

ai ist also niemals mit *ę* im Reime gebunden. Wir haben also hier sehr wahrscheinlich noch den ursprünglichen Diphthongen *ai*.

Nach Suchier[3] lautete pikardisches *ai* diphthongisch noch nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, wo normannisches und französisches *ai* längst zu *ę* geworden waren. Auch Hoepffner macht noch dieselbe Beobachtung in seiner „Prise amoureuse“ aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.

Im Versinnern findet sich zuweilen *e* für *ai*, was aber dem Kopisten zugeschrieben werden mufs, z. B. *lerme* (XIII), *het* (IX), *fet* (I), *set* (VI), *mes* (XVI) usw.

---

[1] S. Meyer-Lübke, Franz. Gram. § 70, P. Meyer in Mém. de la Soc. de linguist I. S. 251 ff., auch Suchier, Reimpredigt S. 70.

[2] Perrin von Angicourt, Halle 1905, S. 155; vgl. auch Spanke, Die Gedichte Jehan's de Renti S. 15 und 16.

[3] Vgl. Aucassin et Nicolete, S. 64 § 9.

§ 4. *aĩ*.

Vor einfachem und palatalem Nasal, in offener und geschlossener Silbe sind *ai* und *ei* zusammengefallen: *demain* : *plain* : *soutain* : *main* (XIV), *demainne* : *painne* : *lontainne* : *prochainne* usw. Es finden sich fünf Reime auf *aigne* (XIII), wo *e* + *n'* mit *a* + *n'* reimt: *estraigne* : *remaigne* : *conpaigne* : *ensaigne* : *faigne*.

Desgleichen treten fünf Reime auf *-ainte* (XIII) auf, die auf lat. anctum und inctum zurückgehen: *tainte* : *fainte* : *atainte* : *destrainte* : *estainte*.

In derselben Romanze reimen auch fünf Wörter auf *-aindre* (entstanden aus lat. *-angere* oder *-ingere*) : *descaindre* : *ataindre* : *taindre* : *remaindre* : *destraindre*.

§ 5. (*e* > *a*).

e (> *a*) reimt nur mit sich selbst, und zwar in den Endungen:

-é (= atum, atem), *-ée* (= atam),
-er (= are und Adj. clarum),
-es (= atis, -atus, -ates),
-ere (= ator, -ater).

Auseinandergehalten werden stets die Reime *-é* und *ié*, *er* und *ier*. Nur einmal reimt mit der Endung *-é* auch *-ié* (*congié*) (VII), vgl. Textkritik. Hier hat sich der Dichter, wofern dieser Vers nicht von dem Kopisten stammt, einen Zwitterreim erlaubt; aber selbst in diesem Falle war er darauf bedacht, nur ein aus lat. *a* entstandenes *e* mit den Partizipien auf *é* reimen zu lassen. Dies berechtigt uns zu der Annahme, dafs Audefroi noch das *e* (> *a*) sowohl von geschlossenem *ẹ* als auch von offenem *ę* streng geschieden hat.

§ 6. *ẹ*.

a) *ẹ* erscheint nur noch in geschlossener Silbe. Vermischung von *ẹ* und *ę* in den Reimen kommt nicht vor. Für geschlossenes *ẹ* finden sich 10 Reime auf *-ece* (XIII) : *destrece* : *prohece* : *blece* : *mece* : *flece*, XV : *largece* : *perece* : *adrece* : *prohece* : *leece*. Das Suffix *-itia* reimt also mit der 3. Pers. Sing. Ind. *adrece*, *blece*, mit der 3. Pers. Sing. Conj. *mece* (für *mete*) und dem Substantivum *flece*, das eigentlich *fleche* lauten müfste. Vgl. Konsonantismus, unter *c*.

In *mece*[1] und *adrece* ist das *e* zweifellos geschlossen. Auch in *blece*[2] müssen wir ein *ẹ* annehmen; denn bei Blondel de Nesle (vgl. Wiese, Die Lieder des Bl. d. N. S. 94) reimt *blece* ebenfalls mit der Endung *-ece*. Auch die leoninischen Reime *blecie* : *adrecie* (Gaut. d'Arras, Eracle 1119) und *bleciee* : *redreciee* (Foerster, Cliges 4107) sprechen für *ẹ*.

---

[1] *Mece* für *mete* vgl. unter Formenlehre § 26c.
[2] Aus altnordfränkisch *blēt* ist von Körting ein *blēttiare* angesetzt (s. auch Meyer-Lübke, *Roman. etym. Wb.* 1168).

Schwieriger ist die Entscheidung bei *flece*, weil das Etymon unbekannt ist. Körting leitet das Wort ab aus ndl. *flits*, Thurneysen aus keltisch *vlisca* (Keltoromanisches S. 59). Aufser einigen analogen Beispielen[1] kann schon der Umstand, dafs die angenommenen Etymologien alle *ĭ* ansetzen, mich veranlassen, das *e* als geschlossen zu betrachten.

b) Das Resultat aus *ę* + *l* ist unbekannt, da Reimwörter fehlen. Im Versinnern kommt *eu* in Formen des Personal- und Demonstrativpronomens vor und zwar nur in der Handschrift *M*, während *T* in der Regel *au* (*iau*) aufweist.

In *M*: *entreus* (XII), *ceus* (VI), *ceuz* (VIII).
„ *T*: *entreaus* *cels* *ciaus*.

Die Lautung *au* (*iau*) ist pikardisch, während *eu* dem Franzischen angehört.[2] Aber gerade die franzischen Formen des Personal- und Demonstrativpronomens finden sich frühzeitig auch aufserhalb der Grenzen des französischen Gebietes.[3]

Dafs die Handschrift *T* die pikardische Lautung *au* hat, beweist nichts für die Sprache des Dichters, da der Schreiber dieser Handschrift offenbar Pikarde war.[4]

Unbetontes *e* ist mit folgendem *l* auch vokalisiert worden und hat die Lautung *u* angenommen. So haben wir neben *el* (XI) auch *u* (I und XV) (= *ou*), wodurch die Lautung *u*, nicht *ü* gesichert ist.

c) Im Versinnern ist *ẹ* bezw. *ei* vor *l'* in betonter wie in vortoniger Silbe erhalten.

merveill (III), *conseill* (XI), *vermeill* (XII), *meillor* (XI), *veillier* (XI), *conseillier* (XIV). Über die leoninischen Reime *traveillier* : *conseillier* vgl. § 1 b.

§ 7. *ę*.

a) Von Reimwörtern auf *-ele* lassen sich neun aufweisen: XIII: *novele* : *viele* : *pucele* : *astele*, XV: *bele* : *pucele* : *demoisele* : *apele* : *mamele*. Das Suffix *-ele* geht auf lateinisch -ellam und -ellat zurück. Die ursprüngliche Endung *-illam* ist durch Analogie von der Endung *-ellam* verdrängt worden, wie der Reim *apele* : *mamele* (aus lat. mamilla) beweist. Schon im Alexiuslied reimen *pucele* und *mamele*.[5]

Auch bei *astele* (nach Körting aus lat. astilla) würde Suffixwandel vorliegen, während Cohn als Grundwort schon *astella* annimmt.

---

[1] W. Foerster, Kristian v. Troyes (Romanische Bibl.) Ivain², Anm. 192 und Cligés², Anm. 849.
[2] Vgl. Suchier, Auc. § 24 und Meyer-Lübke, Hist. Gram. I, 1905, § 73.
[3] Vgl. Hoepffner, Prise amoureuse S. 67 § 11.
[4] Vgl. unter „Charakteristik der Handschriften." Kap. VI.
[5] Vgl. dazu auch Cohn, Suffixwandel S. 49.

Der Reim *novele* : *viele* spricht dafür, dafs *e* in *viele* offen war. Ein Etymon ist bisher noch nicht gefunden. Im Dictionnaire général de la Langue Française ist das Wort aus vgl. *vivella* abgeleitet. Weitere Belege finden sich in der Zschr. f. rom. Phil. 35, S. 493, Anm. 3.

b) *ę* vor gedecktem *l* kommt im Reime nicht vor. Im Versinnern begegnet uns die bekannte pikardische Lautung *iau* : *biauz* (X und VI).

§ 8. *ẽ*.

Es lassen sich 5 Reime auf *-endre* in XIII, 10 Reime auf *-ente* in XIII und XV und 37 Reime auf *-ent* in V, II, XIV nachweisen. Überall liegt etymologisches *e* zugrunde. Dafs die Part. *enscient* (II) und *convenent* (XIV) reimen mit den Wörtern auf *-ent*, ist durchaus nicht auffallend, obwohl alle andern Part. *-ant* aufweisen. Denn sie gehören zu den Wörtern, bei denen schon seit ältester Zeit ein Schwanken stattfindet.[1] Vgl. hierzu § 2 c.

Im Versinnern erscheint *noient* (I), das bei Blondel de Nesle X, 14 mit *gent* im Reime gebunden ist.

§ 9. *i*.

a) Lateinisches langes *i* bleibt unverändert in den Endungen *-i* (XIV), *-ir* (IX, VIII, III, XIV), *-ire* (IV, XIII), womit auch *empire* (imperium), *mire* (medicum) und *sire* (seniorem) reimen. Über *ie* statt *iée* vgl. § 10 b.

b) Die Endung *-is* erscheint 38 mal in V, X, XIV. Sie findet sich in den starken Perf. und Part. *pris*, *mis*, *requis* X; ferner geht sie zurück auf lat. *-itus* (*trahis*, *choisis* V) und steht also statt *-iz*, eine Erscheinung, die dem pikardischen Sprachgebiet eigen ist. Die Form *pris* (pretium) kommt allerdings schon früh neben *priz* vor.[2]

Auch treten Beispiele mit dem Suffix *-is* auf, das aus *ié* + *j* (*pis* V) und *ę* nach Palatal (*mercis* V) entstanden ist. Stets findet Schwund des *v* hinter *i* statt in der lat. Endung *-ivus* (*pensis* V, *eschis* X), die in manchen Texten auch als *ieu* erscheint neben *i*.[3]

c) Das lateinische Suffix *-itia* ergab *ise*, woneben auch die jüngere Form *-ece* vorkommt, vgl. § 6 a. Nicht treten im Reime Formen auf *eise* > *oise* auf, die man eigentlich hätte erwarten sollen. Zur Entstehung des Suffixes *-ise* vgl. Horning, Geschichte des lat. *c* vor *e* und *i*, S. 29 und Cohn, Suffixwandel S. 32. Mehrmals durch den Reim gesichert ist *servise* (IX, XII, XV) aus lat. servitium.[4]

---

[1] Vgl. Suchier, Reimpredigt S. 70.
[2] Vgl. Mussafia in Romania XVIII, S. 549.
[3] Vgl. Hoepffner, Prise amoureuse S. 70.
[4] Vgl. Schwan Behrens § 193, Anm. 2.

d) In XIII begegnen uns 10 Reimwörter auf *-ive*, wovon die der einen Strophe regelmäſsig aus *-ivam* oder *-ipat* entstanden sind (*olive* : *estrive* : *chaitive* : *estive* : *vive*).

Viel merkwürdiger ist dagegen die andere Strophe: *sive* : *aive* : *eschive* : *ive*. In *eschive* aus germanisch skiuhan ist der Vokal *i* erhalten.

Daſs *antive* (antiquam) und *ive* (equam) reimen, bietet nichts Auffälliges, wenigstens was die Konsonanz anlangt, da *kw* in intervokaler Stellung unter Verlust des Palatals zu *w* (teils zu *u* vokalisiert, teils zu *v* umgebildet) wurde.[1] *ive* steht für *ieve*.[2] Es tritt also *iu̯* an Stelle von *ieu*.[3] Dieselbe Erscheinung zeigt sich in der pikardischen Femininform *sive* (*suam*), die nach dem verlorenen Maskulinum *sius* (nach *mius*) gebildet ist.[4] Wie der Reim *aive* (lat. adjutam) und die altfranzösischen Formen *aïe* und *aïde* beweisen, muſs *i* Träger des Akzentes und *u̯* Halbvokal sein, vgl. Zeitschr. f. roman. Phil. III, 463.

Der Umstand nun, daſs *ive* und *sive* mit *aïue* reimen, sichert die halbvokalische Aussprache des Labials. Dies deckt sich mit der Beobachtung, die Tobler[5] macht, wonach die Wortausgänge in *fieus*, *mieus* und *eslieus* (in *fieus* hätte *i*, in *mieus* *e* und in *eslieus* *u* das vorherrschende Element sein sollen), wenn sie nicht gänzlich gleich lauteten, doch einander sehr nahe standen.

Im Versinnern hat die Handschrift *M* stets *ieu*, die Handschrift *T* dagegen stets *iu* : *dieu* und *lieu* (II) in *M*, *diu* und *liu* in *T*.

e) In unbetonter Silbe findet sich *i* für *e* in *hireté* (VII), *hirage* (IV) und *hiretage* (IV).

§ 10. *ié*.

a) *ié* aus *a* hinter Palatal oder *j*-haltiger Silbe, im Suffix *-arium* (womit auch *-erium* [*mestier* XI] reimt) und aus *ẹ* in offener Silbe reimen miteinander: *correciés* : *enragiés* : *meschiés* : *chiés* (XIV), *vergier* (I), *proier* (I), *otroier* (I), *entier* (I) (lat. intégrum), *requier* (I), *arriere*, *fiere* XV.

Also findet das Bartsch'sche Gesetz, wonach *ié* (aus lat. a entstanden) auſser mit sich selbst, auch mit *ié* aus lat. ę in offener Silbe reimt, auch bei unserm Dichter Anwendung. Durch den Reim gesichert ist die Form *pitié*; daneben erscheint im Altfranz. auch *pité* u. a.[6]

Doppelformen finden sich in *irié* (XIV) und *irée* (XIII), *desirrier* : *recouvrier* : *reprouvier* (I) und *reprouver* : *recouvrer* : *consirrer* (VIII).

---

[1] Vgl. Schwan-Behrens § 155 Anm.
[2] Zur Entwicklung von *ive* vgl. Frademann, Entwicklung der lat. Lautverbindung *qu* im Französischen S. 53.
[3] Vgl. Hoepffner, Prise amoureuse S. 70 § 19.
[4] Vgl. Suchier, Auc. S. 71 § 32.
[5] Li dis dou vrai aniel S. 27.
[6] Vgl. Meyer-Lübke, Gramm. d. rom. Sprachen I, S. 223.

b) Das Suffix *ie* in XIII und XV ist aufser auf lateinisch *-itam* (Part.) *-icam* auch auf *-atam* nach Palatal zurückzuführen. Die Reduktion von *iée* > *ie* ist neben dem wallonischen und lothringischen besonders dem pikardischen Sprachgebiet eigen.[1] Über ihre Erklärung ist noch keine Einigkeit erzielt.[2]

Es finden sich folgende Reimwörter auf *ie* statt *iée*: XIII *escillie*, *baillie* (aus lat. bajulare, woraus sich im Afrz. sowohl *baillier* wie *baillir* entwickelten; deshalb läfst sich hier keine Entscheidung treffen), *païe* (pacatam) *veillie*; (XV) *maisnie* (mansionatam) und (VIII) *drecie* : *courroucie* : *embracie* : *enragie*.

c) Der Diphthong *ié* mit folgendem *j* ergab *i* über *iei* in *pis* (peius) (V), *pris* (pretium), *empire* (XIII), *gise* (XII). Daneben bestehen die Formen mit *oi* auch im Reime; sie sind bekanntlich durch Analogie zu den stammbetonten Formen entstanden: *proie* (V und XVI) neben *prie* (XV). Auch in der Vortonsilbe begegnet uns *oi* : *mesproison* (III).

d) Mit gedecktem *l* entwickelt sich *ié* zu *ieu*. Im Reime sind keine Beispiele vorhanden. Im Versinnern erscheint *mieus* VII, VIII, XII.

§ 11. ọ.

Vermischung von ọ und ǫ in den Reimen kommt nicht vor. Der Dichter hat diese beiden Laute noch auseinander gehalten.

a) Betontes ọ entwickelt sich zu *ou* in lat. geschlossener Silbe. Dieses ọ reimt mit betontem ọ in lat. offener Silbe, das ebenfalls zu *ou* wurde; im Versinnern findet sich für letzteres auch *eu* : *ailleurs* (XII in *M*) *doleur* (II in *M*) *deseur* (XV) *seigneur* (V in *T* und *M*). Diese jüngere Form *eu* ist jedenfalls dem Kopisten zuzuschreiben, obwohl sie auch schon früh im Pikardischen bezeugt ist.[3]

Unter den zahlreich vertretenen Reimen auf lat. *orem* reimen also *jour* : *plour* (IV), *jour* : *sejour* : *plour* : *labour* : *colour* (XI).

Im Reime erscheint auch das Pronomen *lor*, das nie durch *leur* wiedergegeben ist.

In der Handschrift *T* erscheint sowohl das ọ in offener wie in geschlossener Silbe meistens als *o*, während *M* in der Regel die Lautung *ou* zeigt. In geschlossener Silbe wäre *o* auch berechtigt neben *ou*; anders dagegen in offener Silbe, wo der Dichter sicher nie *o* gebrauchte. Dafs die historische Entwicklung des ọ in offener Silbe *ou* annehmen läfst, wird bestätigt durch die von *M* und *T* in gleicher Weise wiedergegebene Schreibung *-ouse* : *dolouse* : *golouse* : *jalouse* : *herbouse* : *dolerouse* (XIII). Allerdings kommt in

---

[1] Vgl. Suchier, Auc. S. 69 § 28.

[2] Vgl. Foerster, Chevalier as II. espees S. 415 und Neumann, Zur Laut- und Flexionslehre des Altfrz., 1878, S. 36.

[3] Vgl. Spanke, die Lieder Jehan's de Renti S. 19 und Helfenbein, Sprache des Adam de la Hale S. 37.

normannischen Texten auch *ǫ* vor. Doch dann hätte der Dichter sicher auch *ose* geschrieben. Wir sind daher zu der Annahme berechtigt, daſs die Schreibung *o* eine Eigenart des Kopisten von *T* ist.

b) Dasselbe Schwanken zwischen *o* und *ou* zeigt sich in der Vortonsilbe. Auch hier weist *M* gewöhnlich *ou*, *T* dagegen *o* auf. Jedoch finden wir fast immer vor *l* und vor Vokal auch in *M* die Lautung *ǫ*: *dolour*, *folour* (IV), *voloir*, *pooir* (VI) (dagegen *coulour* [VI] in *M*). Diese Beobachtung macht auch noch für spätere Zeit Hoepffner in seiner „Prise amoureuse" S. 75.

c) Für die Verbindung des *ǫ* mit gedecktem *l* fehlen Reime. Im Versinnern erscheint *ou* (nur in *M*): *douz* (XV und XVI) *douçour* (II).

§ 12. *ǫ*.

ǫ begegnet uns nur in dem Suffix -*orce* (lat. -ortia) und geht auf lateinisch ŏ in geschlossener Silbe zurück: (XIII) *force* : *esforce* : *escorce porce*. Über *porce* statt *porte* vgl. Konsonantismus, unter *c* und § 26.

b) Für die Verbindung des *ǫ* mit gedecktem *l* fehlen Reime. Es läſst sich also nicht entscheiden, ob der Dichter *ou* oder pikardisch *au* gebrauchte.

Im Versinnern: *vousist* (XV und XII in *M*), während *T* die pikardische Form *vausist* aufweist.

c) Auch das Suffix *ǫcum* kommt im Reime nicht vor. Im Versinnern *lieu* (aus lat. locum) (II), vgl. dazu § 9d.

d) Lat. -aucum erscheint in *poi* (XVI) im Reime, vgl. § 14.

Im Versinnern hat *M* stets *pou*, *T* dagegen *poi*.

e) Das zu *ue* gebrochene *ǫ* ergibt mit vokalisiertem *l*: *ieu* oder *eu*. Reime sind keine vorhanden. Im Versinnern erscheint: *ieus* und *ex* (X und II) *deus* (für *duels*) (XII).

§ 13. *o*.

Vor Nasal reimen wie seit ältester Zeit die beiden *o*-Laute in betonter Silbe miteinander.

pardon : *bon* (III), *arrestison* : *bon* (XIV).

§ 14. *oi*.

Im Reim gebunden ist *ǫi* und *ọi*. *ǫi* ist hervorgegangen aus

1. lat. *ẹ* in offener Silbe oder vor Palatal: *fọi* : *mọi* (XVI), *rọi* (XVI), *oir* (heres) : *espoir* (IV).

2. *au* + *j* : *ǫ* + *j*: *joie* V, *poi* XVI: *anoi* (aus lat. inŏdiare) XVI, wofür auch *anuis* XIV durch den Reim gesichert ist.



ọi ist entstanden aus vgl. *ọ* + *j*. *andoi* (XVI), eine Form, die für das im Afrz. häufiger auftretende *andui* (wegen Umlauts) steht.

Es ist dies leider das einzige Beispiel von *ọi*.

Im Reim mit den Wörtern auf *-oise* begegnet uns auch die 3. Pers. Conj. Praes. Sing. *voise*, die nach Analogie der 1. Pers. Ind. Praes. *vois* gebildet ist.

§ 15. *u*.

Der Vokal *u* (lat. *ū*) ist als *ü* erhalten im Part. Perf.:

(XIII) *esmeüe* : *venue* : *maintenue* : *conseüe* *tolue*.

Den bilabialen Halbvokal finden wir in: (XIII) *antiue* : *siue* : *aiue* : *eschiue* : *iue*, vgl. dazu § 9d.

§ 16. *ui*.

a) Der Diphthong *ui* erscheint nur sechsmal in dem Suffix *-uis* und zwar in der letzten Strophe von XIV, die wahrscheinlich nicht von Audefroi stammt: *puis* (poste) : *anuis* : *duis* (doctum) : *vuis* (vocitum) : *desduis* (desductum) : *truis*. Er ist hervorgegangen aus lat. *ŏ* + *j* und *ū* + *j*. *truis* ist gebildet nach Analogie von *puis* (poteo). Neben *anuis* ist auch *anoi* durch den Reim belegt, vgl. § 14. Zwischen *anoi* und *anui* ist derselbe Unterschied wie zwischen *pri* und *proi* (stamm- und endungsbetonte Form!) vgl. § 10c. *ui* bleibt auch in der Vortonsilbe unverändert: *vuidiez* (XV), *nuisi* (I), *cuidierent* (III), *cuivert* XI.

b) Gedecktes *l* hinter *u* ist, wie gewöhnlich, spurlos geschwunden in *nus* (IV und XII).

II. Konsonantismus.

§ 17. *l*.

a) In der Handschrift *M* ist jedes gedeckte *l* zu *u* vokalisiert, sowohl in betonter als unbetonter Silbe. Reime fehlen. *voussist* (VIII), *loiaument* (VIII, 2), *mout* (II, 3), *loiauté* (III, 2), *douz* (III) usw.

T zeigt Schwankungen; gröfstenteils bleibt *l* jedoch erhalten:

dolc (II), *loialté* (II, 2); neben *falseté* (VII, 3) auch *fauseté* (VII, 2) und *fausement* (I). Ferner weist *T* schon die am Ende des 13. Jahrhs. in England beginnende neue Schreibweise auf, indem hinter dem aus *al* entstandenen *au* das alte *l* wieder eingefügt wird, z. B. *moult* II, 3.[1]

b) Schwund des *l* begegnet uns in *nus* (§ 16b) und in *roiame* (lat. regalimen) XV, das mit *ame* im Reime gebunden ist. Weitere Belege für *roiame* s. Godefroy Suppl. Suchier[2] stellt nur fest, dafs

[1] Vgl. Busch S. 47.
[2] Auc. S. 63, 6.



hinter *i* das *l* im Normannischen und Franzischen vor *s* wegfällt, bevor Vokalisierung des *l* eintrat. Im Pikardischen dagegen wird es vokalisiert. Eine Eigentümlichkeit des Ostfranzösischen ist es, das *l* überall auszuwerfen. Foerster[1] hingegen bringt auch schon Beispiele für Schwund des *l* nach *a* und vor andern Konsonanten als *s*. So: *cheuscie*, *otrées*, *mabaillir*, *amosne*. Auch die Form *communāment* ist zweimal belegt, die aber Foerster für fehlerhaft hält, indem er Verwechslung des Suffixes *-alis* und der Endung *-ant* annimmt. Diese Ansicht halte ich für falsch und glaube vielmehr, daſs *communament* eine dialektische Form darstellt. Wahrscheinlich begann das *l* zuerst zu schwinden in der Form *as* = als, besonders vor konsonantisch anlautenden Wörtern (wegen der dreifachen Konsonanz), dann auch in andern Wörtern nach *a* und vor *s*, bis der Schwund schlieſslich auch vor andern Konsonanten eintrat.

§ 18. *n.*

n vor *s* und *v* ist gefallen in *moustrance* (VI), *mostree* (XV), *couvoitise* (XII), *covendra* (VIII). Dieselbe Beobachtung machen Warnecke[2] und Wiese. Leider sind diese Beispiele nicht durch den Reim gestützt. Es gehen *M* und *T* auseinander in II 4, wo *M enscient*, *T escient* liest; es liegen hier ganz andere Verhältnisse vor. In allen andern Fällen stimmen sie überein; deshalb ist der Schwund des *n* vor *s* und *v* jedenfalls dem Dichter zuzuschreiben.

§ 19. *c.*

a) Es erscheinen im Reime gebunden *-ce* und *-če* in dem Suffix *-ance* (antia) und *-ece* (itia): *manche*, *mece* : *fleche*. Der Dichter hat die franzische Formen *manche* und *fleche* in den Reim gebracht. Solche Zwitterreime finden sich auch in andern pikardischen Denkmälern.[3] Offenbar hatte das *c* hier den pikardischen Lautwert *tč* (und nicht den franzischen *ts*), weil nur diese beiden franzischen Formen auftreten und die pikardische Form *mece* sicher *metče* lautete, obwohl es auch bei französischen und pikardischen Dichtern eine bekannte Tatsache ist, *c* (= *ts*) mit *č* (= *tč*) reimen zu lassen, vgl. hierzu Spanke, S. 16 u. 17 und Tobler, Vrai aniel XXII. Merkwürdig ist die Form *mece* für *mete* (wie *T* auch schreibt), die mit *fleche* reimt. Diese Form ist gebildet nach Analogie von *face*.[4] Denn ein *c* kann nur aus *tj*, niemals dagegen aus einfachem *t* entstehen. Eine ähnliche Form *porce* (für *porte*) findet sich im Reime

---

[1] Chevalier as II espees S. 48.

[2] Metrische und sprachl. Abhandlg. über das dem Berol zugeschriebene Tristan-Fragment S. 32 und Wiese, Blondel de Nesle S. 98.

[3] Vgl. Foerster l. c. S. 53 u. Wiese l. c. S. 99, Reinhold Schmidt, Die Lieder des Andrieu Contredit S. 47, Spanke l. c. S. 17.

[4] Vgl. Formenlehre § 26 c.

mit dem Suffix *-ortia.* Solche Erscheinungen kommen ziemlich selten im Altfranzösischen vor; sie sind speziell dem pikardischen Sprachgebiet eigen. Auch bei Foerster erscheinen die Reime *entremecent — mecent* 11253, wo allerdings *mecent* nur mit sich selbst reimt.

Das Suffix *-itia* ergibt sowohl *-ise* wie *-ece. servitium* begegnet nur als *servise.*

Neben *justiser* (neugebildet nach *justise*) kommt auch *justicier* (gelehrt, aus *justitiare*) vor, die beide nebeneinander (wie *justice* und *justise*) existiert haben und je nach Bedarf vom Dichter verwendet wurden.

b) Im Versinnern finden wir *chançon* VI, I, V, wo das *c* regelmäfsig aus *tj* mit vorhergehendem Konsonanten entstanden ist. Die pikardische Entwicklung des *c* vor *a* zu *ca,* vor *e i* zu *che, chi* erscheint nur in *T* und auch hier nicht regelmäfsig: *noncaloir* (VI), *trecier* (I), *procaine* (IV), *merchi* (I); dagegen *merci* (X) und andere. Einmal erscheint auch in *M* eine pikardische Form: *escame* (XV) (lat. scamnum). Es läfst sich nun schwer entscheiden, welche Formen vom Dichter stammen. Ich neige zu der Ansicht, dafs der pikardische Schreiber von *T* die ursprünglichen franzischen Formen pikardisiert hat, dabei aber nicht konsequent war. Denn *M* weist nur diese eine pikardische Form auf, so dafs der umgekehrte Fall weniger wahrscheinlich ist. Der Dichter könnte aber auch in seinem Bestreben, Franzisch zu schreiben, beide Formen gebraucht haben.

In *ochoison* (*occasionem*) III hat *c* schon den Wandel zu *ch* mitgemacht, bevor Suffixwandel eintrat.[1]

§ 20. *t.*

a) Das auslautende *t* nach Vokal ist natürlich geschwunden, obwohl es in vielen pikardischen Texten erhalten bleibt,[2] in folgenden Fällen:

1. im Part. Perf. Pass. der I. Konj.; es reimen *mené—volenté* (VII), *fausseté—entalenté* (VII)

2. im Part. Perf. Pass. der *i*-Konj.; diese reimen mit Wörtern auf reines *i*: *mari* : *marri* (XV), *bailli* : *ensi* : *oci* (Imperatif) (XIV).

3. in der 3. Pers. Sing. Perf. der *i*-Konj., die mit der 1. Praes. reimt: *respondi* : *plevi* : *toli* (XIV).

b) Schwund des *t,* das aus lat. in den Auslaut tretendem *d* entstanden ist, zeigt *merci* V, I, VI.

§ 21. *s.*

a) Dafs *s* vor Konsonanten verstummt war, beweisen die Reime *dame* : *pasme* (XV) (wohl = *dāme* : *pāme*), sowie die leoninischen

---

[1] Vgl. Cohn, Suffixwandel, S. 131.

[2] Vgl. Suchier, Auc. § 4.

Reime *et vuis* : *desduis* (XIV) und *amistie* : *pitie* (XIV). Jedoch könnte der Dichter sich hier auch mit dem Gleichklang der Vokale begnügt haben.[1]

b) Die pikardische Eigentümlichkeit, dafs auslautendes *s* und *z* vollständig gleichgesetzt sind, zeigt sich auch in unserm Texte. Im Reime weist der Nom. des Part. Pass. nur *s* auf an Stelle von *z*: *saisis* : *pris trahis* : *amis* (V) usw. Nur einmal findet sich in der Handschrift *M esbahiz* V, was aber ein Französismus des Kopisten zu sein scheint. Denn der Schreiber von *M* läfst *z* sogar für ursprüngliches *s* eintreten (in der 2. Pers. Plur.), während *T* in der Regel die Schreibung *s* beibehält. So auch im Versinnern in *M* stets *sanz, maiz, pluz, mieuz, rieuz, biauz* usw., wo *T saus, mais* ... aufweist.

§ 22. Konsonantenzusatz.

a) Zwischen *m* + *l*, *m* + *r* ist ein *b* eingeschoben: *samblance* VI, *assembler* (XIV), *ramembrance* (VI), *membrer* (I), *chambre* (XIV). Da keine beweisenden Reime vorhanden sind, läfst sich keine sichere Entscheidung treffen, ob diese Schreibung vom Kopisten oder vom Dichter herrührt; indes begegnet uns auch in andern pikardischen Texten schon das eingeschobene *b*.[2]

b) Über das Schicksal von *n* + *r* bleiben wir im Unklaren, weil hier beide Handschriften auseinandergehen und Reimwörter fehlen. So zeigt *M vendra* und *covendra* (VIII), *T* dagegen *verra* und *coverra*, während die Berner Handschrift (XIV) *avenra* aufweist. Mir scheint es sehr wahrscheinlich, dafs die franzische Form *vendra* vom Dichter stammt, weil er auch sonst vielfach das Bestreben zeigt, franzische Formen in den Text einzuführen (z. B. Einschiebung des *b* zwischen *m* + *l*).

c) Über *l* + *r* können wir keinen Aufschlufs geben, weil es an Beispielen fehlt. Die pikardische Form *vauroie*, die so oft im Auc. auftritt, findet sich nirgends.

§ 23. Doppelkonsonanten.

Die Bemerkung Foersters,[3] dafs im pikardischen Sprachgebiet eine Doppelkonsonanz vereinfacht wird und umgekehrt, trifft auch bei unserm Dichter zu.

Französisches *rr* (aus Dental + Vokal + *r*) reimt mit einfachen *r*: *ocirre* : *mire* (IV).

Im Versinnern erscheint:

ausi (XIV), *desservir* (VIII), *abaissie* neben *entrebaisie* (XIV), *asavoure* (VIII). Besonders die Handschrift *M* weist mehrere Fälle von

---

[1] Vgl. Tobler, Vom franz. Versbau S. 131. Der Doppelreim.
[2] Vgl. Hoepffner, Prise amoureuse S. 79 und Suchier, Auc. § 5.
[3] Chevalier as II espees S. 67.



Doppelkonsonanz auf, während *T* die einfache Konsonanz vorzieht. So erscheint das Suffix *-aneam* in *M* immer als *ainne*; ebenso in *M*: *fausser*, *faussetė* (VII), *vasselage* (IV), *soufert* (VII), wo *T* *fauser*, *fauseté*, *vaselage*, *souffert* schreibt.

B. Formenlehre.

§ 24. I. Das Nomen.

a) Die altfranzösische Zweikasusdeklination ist sowohl beim Substantivum als auch beim Adjektivum noch gut erhalten. Der Nom. Sing. der 2. Deklination hat stets sein *s* bewahrt. Im Reime erscheinen: *fins amis* : *pensis* : *esbahis* (V); *esmaiés* : *tous correciés* : *chiés* (XIV) usw. Auch die Maskulina der lat. 3. Dekl. auf *-re* haben noch die alte Nominativform ohne *s*: *emperere* : *pere* : *frere* (XV), *sire* (IV). Auch der Vokativ *sire* (XIII, XIV) ist durch den Reim gestützt. Im Nom. Plur. *felon* (III), *li guennelon* (IV), *li mal plaisant* (VII), *li ancissour* (XII). Nie tritt die Form des Obliquus für den Nom. ein.

b) Die Feminina der lat. 3. Dekl. haben durchweg im Nom. Sing. auslautendes *s*. Der Obl. zeigt die regelmäfsige Form; ebenso der Nom. und Acc. Plur., die stets ein *s* haben. Beispiele im Reime fehlen. *Amours* und *rienz* sind fast zu Indeklinabeln geworden:[1] Die Formen mit *s* erscheinen im Nom. und Acc. Sing.; so im Acc. *amours* (IV und I). Die Handschrift *T* ist in dieser Hinsicht korrekter als *M* und hält auch hier am Deklinationssystem fest. Auch im Geleit hat *M* den *s*-losen Voc. *chançon* (VI) . . ., während *T* gewöhnlich *chansons* schreibt. In I fehlt in beiden Handschriften das *s*, während es in IV bei *M* und *T* vorhanden ist.

c) Die Adjektiva, welche im Lateinischen gleiche Form für Masc. und Fem. haben, folgen noch dem älteren Deklinationsgesetz, nach welchem eine Form für beide Geschlechter besteht. Durch die Silbenzahl gesichert sind: *par tel devise* (XII), *quel guise* (IX), *painne grevant* (VII) usw. Eine Ausnahme bildet nur das schon früher belegte Adj. *douce*[2] : *ma douce dame* (X) usw. Auch die Adverbialbildung zeigt alte Form: *cruelment* (IV, 2). Neben gewöhnlichem *tout* erscheint auch noch der Nom. Plur. *tuit* (XIV, XIII).[3]

d) Mit derselben Strenge wie die Flexion des Nomens ist auch die des Artikels durchgeführt. Der Nom. Sing. des Masc. *li* kann elidieren, während der Plural das *i* bewahrt (*li ancissour* XII). Als weiblichen Artikel verwendet Audefroi nur das zentralfranz. *la* (nicht pikardisch *le* oder *li*).

---

[1] Vgl. Hoepffner l. c. S. 81 und Wiese S. 101, der behauptet, dafs *amor*, wenn es personifiziert ist, das Flexions *s* auch im Obl. haben kann. Vgl. dazu auch Huet, Gace Brulé p. 55.

[2] Vgl. Schmidt, Lieder des Andrieu Contredit S. 22.

[3] Vgl. Foerster l. c. S. 55.

§ 25. II. Das Pronomen.

a) Personalpronomen.

Als Pronomen der 1. Pers. gebraucht der Dichter im Nom. *je* (*jou* öfters in *T*). Die betonte Form des Obl. *moi* ist durch den Reim gesichert. Pikard. *mi* erscheint öfters im Versinnern neben *me*. Als unbetonter Acc. der 3. Pers. des Fem. tritt bisweilen *le* (pik.) auf (VII, 5) neben gewöhnlichem *la* (X). Der betonte Obliquus des Fem. heifst *li* (XII) : *sanz li* (X). Die betonte Nominativform des Femininums erscheint nur als *ele*; *el* kommt nicht vor. Einmal gebraucht der Dichter die unbetonte Form des Obl. des Masc. bei einer Präposition: *pour li* (VII, 6), vgl. Nyrop II, S. 375.

Der Dativ Plur. ist *lor* und ist (XI) durch den Reim gestützt. Kürzung des Pronomens tritt nur auf in *jel*, *nel*, *nes* (II).

b) Possesivpronomen.

Auch das Possesivpronomen flektiert regelrecht nach dem altfranzösischen Deklinationssystem in den betonten und unbetonten Formen. Die pikardischen Obliquusformen *men* . . . treten mehrmals in *T* auf (X).

Neben der 2. Pers. Plur. *vostre* (VII) erscheint oft die pikard. Kurzform *vo* (I), letztere jedoch nur unbetont und vor konsonantischem Anlaut. Über die Verwendung entscheidet das Metrum: *vo gent cors* (I), *vostre amour* (I), *vostre home* (I), *a vo plaisir* (I) usw.

Als betonte Femininform erscheint *siue* (*suam*), durch den Reim gestützt; vgl. § 9 d.

c) Das Demonstrativpronomen.

Als Nom. Sing. und Plur. des männlichen Demonstrativpronomens verwendet der Dichter noch *cil* (VII, V), obwohl K. Ganzlin[1] das allmähliche Aufkommen von *cils* schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts im pikardischen Sprachgebiet konstatiert. Für den betonten Obl. fehlen Beispiele. Als adjektivischer Obl. erscheint nur *cest* vor vokalischem und konsonantischem Anlaut: *en cest pais* (XIII). Im Obl. Plur. begegnet *ceus* (IX), wofür die pikardische Handschrift *T* *ciaus* schreibt. Reime fehlen, vgl. § 6 b.

Der Nom. des Fem. lautet *cele* (VI, IX). Adjektivisch tritt neben *cele* auch *ceste* auf: *cele amour* (XII), *ceste amours* (XIII), *en ceste tour* (XIII). Als Neutrum erscheint nur *ce* (X), das mit folgendem *est* *c'est* ergibt (V). Die Formen mit *i*-Vorschlag verwendet der Dichter nur in (XV, 2) *icele fois*.

d) Das Relativpronomen.

Im Obl. erscheint sowohl *que* als auch *cui*, wofür auch die Schreibung *qui* (V, VIII) auftreten kann. Niemals hingegen findet sich *que* für Nom. *qui*.

---

[1] Pronomina demonstrativa im Altfr.



§ 26. III. Das Verbum.

a) Die 1. Pers. Sing. Praes. der 1. Konj. zeigt noch kein analogisches *e*. *demant* (VII, 5), *vant* (VII, 6), *remir* (III, 3), *souspir* (III, 3), *desir* (VIII, 1), *proi* (XVI), sind durch den Reim gesichert. Die Silbenzahl stützt *aim* (VII, 3), *os* (II, 5) usw.

Die 1. Pers. Praes. der übrigen Konj. begegnet stets ohne *s* (ausgenommen sind natürlich *puis* und *truis*, bei denen das *s* schon seit ältester Zeit bestand), *trai* (XI), *plevi* (XIV) im Reime; im Versinnern öfters *sai* (II), *vueill* (VIII, 5); auch *sent* (II, 5), wofür die einzige Handschrift *T senc* schreibt, findet sich im Reim mit dem Suffix *-entum*. Das Auftreten im Reime läſst darauf schlieſsen, daſs der Dichter selbst die betreffende Form auf *t* ausgehen lieſs und daſs *senc* lediglich dem Kopisten zuzuschreiben ist.

b) Die 3. Pers. Sing. von *aler* lautet *va* (wofür *M* einmal *vait* [XIV, 6] hat), von *dire* sowohl *dist* wie *dit*, wo *s* nur graphisch ist; Reime fehlen.

c) Die Endung *-es* der 2. Pers. Plur. findet sich bei allen Verben, auch im Futurum; vgl. die Reime auf *-es* XIV.

d) Die 3. Pers. des Praes. Conj. der 1. schwachen Konj. weist noch einfaches *t* (aus *-et*) auf. Durch Silbenzahl gestützt sind: *doint* (XI, 9), *laist* (III, 4), *puist* (XI u. VIII, 4), zu dem die 1. Pers. *puisse* (I, 5) auftritt, usw.

Von *aler* heiſst die Form *voise* (XIII). Die pikardische Form auf *-ce* erscheint in *mece* (XIII), das mit dem Suffix *-ece* im Reime gebunden ist. Wahrscheinlich ist diese Form nach Analogie von *face* (lat. *faciat*) gebildet worden. Auch bei Foerster l. c. 11253 treten *entremecent* : *mecent* im Reime auf. Eine ähnliche Konjunktivform findet sich im Reim mit dem Suffix *-ortia*, wo *porce* für *porte* auftritt. Über die Lautung des vorwiegend dem lothringischen Dialekt angehörenden Ausgang *-ce* vgl. § 19a.

In XIV erscheint der Imperativ *oci* im Reime.

e) Das Imperf. Ind. hat in der 1. Pers. Sing. die Endung *oie* (noch nicht *ois*) : *amoie* (XVI). Die 1. Pers. Imp. von *estre* lautet *ere* (XIII, 4). Die 3. Pers. *ert* (XII, XIV), wofür *T* auch einigemal *iert* einsetzt. Reime sind keine vorhanden. Für die 1. Pers. steht auch *estoie* (XII, 5).

f) In der 3. Pers. Sing. Perf. ist auslautendes *t* geschwunden, wie die Reime *respondi* : *toli* (XIV) beweisen.

Von den *ui*-Perf. erscheinen häufig im Versinnern die Formen auf *-eu* (*seu* [VII, 2], wofür *T* die pikardische Schreibung *seuc* aufweist), die im pikardischen Sprachgebiet früh auftreten.[1] Daneben sind aber auch die Formen auf *-oi* vertreten: *soi* (III). Leider sind keine Reime vorhanden; doch läſst das häufigere Auftreten der

[1] Vgl. Tromlitz, Die franz. *ui*-Perfecta.



ersten Form in beiden Handschriften vermuten, dafs der Dichter *seu* verwendet hat. In XII, 5 erscheint auch die Form *cheïrent.*

g) Im Part. Perf. ist das *t* geschwunden, wie die zahlreichen Reime auf *-é*, ferner *bailli* (XIV), *marri* (XV) zeigen. Die Partizipien *vëue* (XV), *consëue* usw. sind durch die Silbenzahl gesichert.

h) Der Konj. der Vergangenheit zeigt die Entwicklung der endungsbetonten Formen des Perfekts: *voussist* (XV), *fust* (XIII, 3), *dëust* (XIV, 2 in *M*), *sëust* und *connëust* (I, 4). Im Reime kommen diese Formen nicht vor.

i) Auch das Futurum ist nicht im Reime vertreten. Über das Einschieben eines *d* zwischen *n* und *r* vgl. § 22 b. Das Verbum *avoir* bildet Futurum und Conditionalis in der Regel mit Erhaltung des *v*; *T* zeigt auch einigemal die pikardischen Formen *ara*, *aries* (I, 5) usw.

Das Futurum von *estre* lautet *iert* (VII, 5), wofür in *T* manchmal auch *ert* auftritt. Die 1. Pers. *serai* (VII, 1) ist durch Silbenzahl gestützt, ebenso die 3. Pers. *sera* (XIII).

Zwischen Konsonant + *r* (besonders *v* + *r* oder Dental + *r*) ist häufig ein *e* eingeschoben in *averoit* (I, 4, XVI, 3) usw., durch die Silbenzahl gestützt, ebenso in *perderai* (XIV, 3) (vgl. *veraie* [IV, 1], *veraiement* [II, 2], daneben auch *vrai* [X, 3]).

k) Der Infinitiv von *remanere* lautet *remaindre* (XIII); Schwan-Behrens, Altfr. Gr. S. 229 schreibt die Form dem Westen und Franzien zu.

C. Silbenzählung.

§ 27. I. Hiat im Wortinnern.

Die durch Ausfall lateinischer Konsonanten in den Hiat getretenen vortonigen Vokale sind durchweg erhalten: *paöur* (VI, 1, IV, 4), *vëoir* (VI, 2), *ëage* (IV, 4), *ëusse* (VII, 3), *oïr* (VII, 6), *joïr* (VIII, 3), *aïr* (III, 6), *raëncon* (III, 5), *sëust* (I, 4) und *connëust* (ibid.), *dëusse* (XII, 6), *pëussent* (XV, 16), *deïst* (XV, 14), *roïne* (XIII), *païs* (II, 9), *frëor* (XI, 3), *pöoir* (II, 6), *poës* (XIII, 6), *haïne* (XV, 1), *fëisse* (XV, 4), *cheïrent* (XII, 10), *hasteement* (II, 6) und *ireement* (II, 1), *batuë* (II, 6), *sëue* (XIII), *chëue* (XV, 9), *batëure* (XIII). Auf pikardischem Gebiet ist Kontraktion im allgemeinen früher eingetreten als im Zentralfranzösischen; so begegnet uns in Auc. und bei Adam de la Halle schon *ure* statt *ëure*. Unser Dichter hält aber an der alten Form fest. So erscheint stets *ëour* (*pechëor* [XI, 7], *janglëor* [XI, 9], *emperëour* [XV] und wohl auch *engignëor*, wofür die Handschrift *mal engignor* schreibt, das ich aber in *engignëor* gebessert habe). Dagegen treten noch nicht die Formen auf *-eur* auf.

Hiat ist auch vorhanden in dem Eigennamen *Neele* (*niele* T [IV, 6]). Die Endung *-ion* ist zweisilbig wie gewöhnlich: *entention* (III, 2), *Garsilion* (XIII, 6).



ie ist einsilbig stets in der 2. Pers. Plur. Imp. *avriez* (XII, 5), *volies* (XIII, 18) usw.;[1] zweisilbig ist *ie* nur in Wörtern, in denen der Diphthong durch Ausfall eines Konsonanten entstanden ist, *desfïer* (II, 2), *fïer* (I, 6), *viele* (dreisilbig, XIII), sowie in *noïent* (I, 2, XII, 8) und *escïent* (II, 4).[2]

§ 28. II. Elision und Hiat am Wortende.

Der Hiat am Wortende ist in der Regel vermieden. *e* elidiert nach Vokal (*joie avoir* VII, 3) wie nach Konsonanten (*vostre amour* [V, 5], *vostre home* [I, 5]).

Auch in der 3. Pers. Praes. Ind. der 1. Konjugation ist das *e* stets elidiert (*aime et* [XV, 14] u. a.).

Elision tritt regelmäfsig ein bei *me, te, se, le, la,* sowie beim Possessivpronomen *ma, ta, sa* : *s'amour* (I, 2), *m'entention* (III, 2).

Im Hiat dagegen steht öfters *je* und natürlich der Dativ *li*: *je ai* (XII, 4), *jou ai* (II, 4); *il li a* (XV 5), ebenso der Artikel *li* im Plural: *li ancissour* (XII, 13).

si elidiert gewöhnlich nicht (*si ai* III, 1); Ausnahmefälle treten auf in *s'ensinc* (IV, 3), *s'oï* (XI, 1), *s'en ai* (XII, 6). *la ou* ist zweisilbig (X, 1).

Der Obl. des Relativpronomens *que* elidiert stets; gröfstenteils auch die Konjunktion *que* (*qu'a son plaisir* III, 5). Doch erscheint letztere auch im Hiat, namentlich wenn das folgende Wort einsilbig ist:[3] *que il sont* (XV, 14, XIV, 11), *que a cest* (XIV, 5), *que il li a* (XV, 5), *que il* (XII, 8), *que a sa dame* (XII, 3), *que on* (XI, 7), *que aves* (XI, 9), *que il font* (XII, 13).

Der casus rectus *qui* elidiert nicht. Auch der Obl. *qui* erscheint im Hiat. Durch Silbenzahl gestützt ist *qui ele* (VIII, 3).

i a ist stets zweisilbig: *poi i a* (VI, 2, XI, 8), *i ot* (XV, 12).
ne = *non* elidiert stets: *n'i* (IV, 5).
ne = *nec* steht im Hiat: *ne avenir* (XIV, 2), *ne outrage* (XV, 6).

An Doppelformen treten folgende auf: *com* und *come* (XII, 10); *or* (VI, 4) und *ore* (XIII, 4); *onques* (III, 3, I, 3) und *ainc* (II, 2, X, 2). Nur *le* und *les* sind noch mit vorhergehenden Monosyllaben verschmolzen und zwar mit *je* und *ne*: *jel, nel, nes* (II).

§ 29. Dialektbestimmung.

a) Aus der sprachlichen Untersuchung der Lieder des Audefroi le Bastard geht hervor, dafs dieselbe nicht einheitlich, sondern eine hochentwickelte literarische Kunstsprache ist. Zahlreiche sprachliche Merkmale verweisen den Text mit voller Bestimmtheit in das

[1] Nach Suchier (Zeitschr. für rom. Phil. II, 281) ist hier frühzeitig Reduktion zu einer Silbe eingetreten.
[2] Die einsilbige Form kennt allerdings schon der Brandan.
[3] Vgl. Tobler, Über frz. Versbau.



pikardische Sprachgebiet. Folgende lautliche Erscheinungen sprechen dafür:

1. die strenge Scheidung von *ā* + Kons. und *ē* + Kons.
2. *ai* reimt noch nicht mit *ẹ*,
3. *ẹ* und *ę* sind nie vermischt,
4. die Reduktion von *ieu* > *iu*,
5. die Gleichheit von *s* und *z* im Auslaut,
6. das Auftreten des Possesivpronomens *vo* für *vostre* und der Femininform *siue*,
7. die Einsilbigkeit des *ie* in der 2. Pers. Plur.[1]
8. die Endung *ce* in der 3. Pers. Praes. Conj. (*mece*, *porce*),
9. das Einschieben eines *e* in *averai* und *perderai*,
10. die Vermischung der Doppelkonsonanz und umgekehrt.
11. die Bindung von *anche* mit dem Suffix *-ance* (*manicam*), wodurch pik. *che* gesichert ist.

Kriterien von geringerer Beweiskraft — denn sie gelten nicht speziell vom pikardischen Gebiet — sind ferner:

1. die Auseinanderhaltung von *é* und *ié* (eine Ausnahme macht vielleicht nur *congié* [VII]),
2. die Reduktion von *iée* > *ie*,
3. die Bindung im Reime von *oi* (aus *ẹ*) und *au* + *j*.

b) Doch beweist das Auftreten der franzischen Formen *manche* im Reim mit *-ance* und *fleche* mit dem Suffix *-ece* auch, daſs der Dichter zur Bildung des Reims und des Verses neben den pikardischen Lautungen und Formen auch zentralfranzösische verwendet hat. — In Anbetracht des Einflusses, den die Sprache der Isle de France früh auf die übrigen altfranzösischen Dialekte, wenigstens in der literarischen Verwendung, ausübte, ist das Bestreben Audefroi's, sich des Franzischen zu bedienen, nicht erstaunlich, zumal wenn wir bedenken, daſs er für höfische Kreise dichtete und in diesen die Gemeinsprache vorherrschend war. Auch andere Dichter seiner Zeit zeigen dasselbe Bestreben. Conon de Bethune spricht es bekanntlich sogar in einem seiner Lieder offen aus.[2] Möglich wäre auch, daſs Audefroi sich ohne bewuſste Absicht einer zu seiner Zeit schon gebräuchlich gewordenen Dichtersprache von vorwiegend franzischem Charakter bedient hätte.

Im einzelnen gehören folgende Erscheinungen dem Zentralfranzösischen an:

1. *servitium* erscheint nur als *servise* (nicht *-che*),
2. die Erhaltung des Hiats, während im Pik. Kontraktion schon um die Mitte des 12. Jahrh. eintrat,[3]

---

[1] Vgl. Auc.[4], S. 74.
[2] Vgl. Wiese l. c. S. 109.
[3] Vgl. Suchier, Auc. S. 66.



3. *ivus* entwickelt sich zu *is* (pik. zu *ius*),[1]

4. *ọ* und *ǫ* sind nicht vermischt (freilich ist dies kein sicheres Zeichen, da nur fünf Reimwörter auf *ǫ* vorhanden sind, und so könnte dieses Fehlen auf Zufall beruhen),

5. die in den Texten des Nordens häufig vorkommende Synizese von *la ou* zu *lau* ist nicht eingetreten.[2]

c) Im Versinnern begegnen uns noch mehrere franzische Formen, die aber gröſstenteils auf das Konto des Kopisten zu setzen sind. Besonders gilt dies von dem um etwa 100 Jahre jüngeren Schreiber von *M*, während *T* sich bemüht, die pikardischen Formen einzuführen bezw. festzuhalten. So ist *ã* und *ẽ* im Versinnern nicht auseinandergehalten; für *ai* erscheint oft *e*, *iau* für *eus*, *men* für *mon*, *le* für *la* usw. Welche Formen im einzelnen Falle dem Dichter angehören, läſst sich nicht entscheiden, soweit nicht eben die Reime Aufschluſs geben.

---

[1] Vgl. Suchier, Auc. S. 72.
[2] Vgl. Vollmöller, Rom. Forsch. VIII, 288.

Kapitel V.

Metrische Form.

A. Der Vers.

1. Silbenzahl.

a) Zäsurlose Kurzverse.

Der kürzeste selbständig gebrauchte Vers, der in Nr. IV, Nr. IX und Nr. XI sich findet, ist der sechssilbige. Den sechssilbigen nur männlichen Versen der Romanze Nr. XI folgt ein siebensilbiger Refrain. Doch da dieser ursprünglich unabhängig für sich war, so ist die eigentliche Strophe auch hier eine sechssilbige. Die beiden *chansons d'amour* weisen keine Beimischung anderer Verse auf und enthalten männliche und weibliche Sechssilbner.

Aus nur siebensilbigen Versen bestehen Nr. VIII und Nr. VI; ersteres nur aus männlichen. In Nr. X dagegen ist der vorletzte Vers jeder Strophe dreisilbig; die anderen alle siebensilbig.

Zwei Lieder (Nr. VII und III) haben achtsilbige Verse. In letzteres (Nr. III) sind im Abgesang zwei viersilbige Verse eingeflochten. Eine eigentümliche Mischung von vier- und sechssilbigen Versen weist das Lied Nr. V auf: 4 + 6 — 4 + 6 — 4 + 6 — 10, d. h. die Strophe besteht eigentlich aus 4 Zehnsilblern, aber durch Binnenreim und kunstvolle Verschränkung der einzelnen Glieder ist sie zur siebenzeiligen Strophe ausgebildet.

Wir können also die Beobachtung machen, dafs bei Kurzversen eine Versmischung selten ist. Wenn sie eintritt, dann begegnen uns die bekannten (auf musikalisch-rhythmischen Gründen beruhenden) Verhältnisse: 7- und 3-Silbler, 8- und 4-Silbler.

b) Langverse.

In den Romanzen wendet der Dichter mit Ausnahme von Nr. XI, das, wie oben gezeigt, eine besondere Stellung einnimmt, nur den Langvers (Zehn- und Zwölfsilbner) an, den er aus der älteren Romanzendichtung übernommen.

Zehnsilbner treten auch auf in den *chansons d'amour*: Nr. I, Nr. II und Nr. V. Letzteres besteht in der Hauptsache aus viersilbigen und sechssilbigen Versen; man wird aber diese beiden



zusammen wohl als Zerlegung von Zehnsilblern mit Binnenreim ansehen müssen (s. o.). Die Romanze Nr. XVI besteht aus weiblichen Zehnsilbnern im Aufgesang, denen zwei dem Reime nach genau entsprechende männliche achtsilbige Verse und ein achtsilbiger Refrainvers folgen.

Ebenso schliefst sich den zehnsilbigen Versen der Romanze Nr. XII ein achtsilbiger Abgesang und ein sechssilbiger Refrainvers an. Nur zwölfsilbige Verse finden sich in den Romanzen Nr. XIII, XIV, XV, die alle einen achtsilbigen Refrain haben; letzerem geht in Nr. XIII stets der zweisilbige Ausruf *he dex* voraus.

Der Langvers ist also aufser mit Achtsilblern nie mit Kurzversen vermischt (Über den besonderen Bau von V s. o.).

2. Zäsur.

Die Kurzverse sind zäsurfrei.[1]

Die gröfste Anzahl der Zehnsilbner hat die in der Lyrik übliche männliche Zäsur nach der betonten vierten Silbe, die ein Wort schliefst bezw. bildet. Die epische Zäsur kommt nirgends vor. Dieses Fehlen der epischen Zäsur ist ein Hauptunterschied zwischen den früheren namenlosen, echt volkstümlichen Romanzen und denen Audefroi's.

Die weibliche Zäsur vor vokalischem Anlaut tritt nur einmal auf und zwar in Nr. XII, $13,_2$:

que il font faire au mort tot son servise.

Häufig tritt dagegen die lyrische Zäsur auf, auch in den Romanzen (Nr. XVI und XII):

Nr. II,	1. 6	quant ma dame n'a voloir ne talent
	7	de moi faire nul assouagement
	2, 8	dont ma dame m'ocist sanz desfier
	3, 4	se ma dame le plaist a commander
	5. 3	vers ma dame ki de biauté resplent
Nr. I	1. 4	seur la fueille renvoisier et chanter
	2. 4	de ma dame servir et honorer
	4. 1	se ma dame seüst mon desirrier
	5. 1	douce dame je vos pri et requier
	5. 8	con vostre home lige sanz rachater
Nr. XVI,	4. 2	de la bele qui si le contraloie
	9. 3	et la bele n'a talent que recroie
Nr. XII,	3. 2	que la bele fu a seigneur tramise
	9. 3	a sa dame parler par sa franchise
	10. 2	mout ert bele graile et grasse et alise

[1] Vgl. Tobler, Versbau S. 93.



In folgenden Fällen könnte man eher geneigt sein, die Zäsur aus syntaktischen Rücksichten nach der betonten sechsten Silbe zu legen, wenn man nicht wie Tobler diese Verse als zäsurlos betrachten will:

Nr. V, 2. 7 de bien amer ma dame u que je soie

Nr. XVI, 4. 1 Li suens maris l'entent, mout se gramoie
5. 1 tant li debat sa char qu'ele persoie
6. 1 s'amie entent li cuens, vers li s'avoie
7. 3 que me faisoit li dux, quant vos nomoie

Dies ist eine gewisse Nachlässigkeit des Dichters; doch fällt die vierte Silbe nie in das Wortinnere.

Der Zwölfsilbner hat die Zäsur wie gewöhnlich nach der betonten sechsten Silbe, der noch eine unbetonte folgen kann. Die epische Zäsur tritt in Nr. XIII sehr zahlreich auf, in Nr. XIV dagegen nur fünfmal und auch nur in den letzten später hinzugefügten vier Strophen und in Nr. XV nur dreimal und zwar nur in dem zweiten von *M* gegebenen Teil des Gedichtes.[1]

Nr. XIV, 13. 4 tolu m'avez m'amie, s'en avenra meschiés
15. 1 sire, ce dist la mere, ne vos desconfortés
2 ja Beatris, ma fille, maiz ne recoverrés
16. 4 d'une tel maladie, dont ne releva puis
6 et Hugues ot s'amie, qui fu courtois et duis.

Hieraus zieht Schläger[2] den richtigen Schlufs, „dafs Audefroi sich erst allmählich in die epische Technik hineingearbeitet habe. Vielleicht hat er der Tradition folgend (d. h. von den *chansons d'amour* herkommend), mit Zehnsilbnern begonnen, diese aber noch lyrisch behandelt, wie in seinen Liedern (Nr. I), und ist dann, mit richtigem Blicke für die Erfordernisse der Dichtungsart, zum Alexandriner als dem bevorzugten epischen Vers übergegangen. Dazu stimmt es auch, dafs er seine Zehnsilbner im Strophenkörper liedmäfsig mit anders reimenden Achtsilbnern verbindet, die Zwölfsilbner aber ungemischt verwendet.“ Demnach wäre vielleicht die Romanze Nr. XIII sein erster Versuch mit Zwölfsilbnern, wo Audefroi noch nicht die notwendige Gewandtheit besafs, die er erst in Nr. XIV und Nr. XV erreichte.

An einer Stelle könnte man versucht sein, gegen die Meinung Toblers der Ansicht Rochats beizustimmen und die Zäsur hinter die achte Silbe zu legen:

Nr. XIII, 7. 3 n'ont si feru d'un dart d'amors qu'el cuer me blece.

Offenbar nur eine schwache Zäsur liegt vor in:

Nr. XIII, 12. 3 qu'ele est si de l'amor Garsilion esprise.

[1] Vgl. Kap. VI, 3 und 4.
[2] In Forschungen zur rom. Phil., Festgabe für Hermann Suchier, S. 129.

Auch der Umstand, dafs diese beiden Fälle in der Romanze Nr. XIII vorkommen, würde das oben Gesagte bestätigen.

B. Die Strophe.

1. Die chansons d'amour.

a) Die isometrisch gebauten Strophen:

Aus Sechssilbnern bestehen:

Nr. IV: a b a b | b c c b (3 Strophen)
+ d e d e | e f f e (3 Strophen).

Die letzte Strophe bildet zugleich das Geleit; aufserdem enthält jede Strophe einen dreisilbigen Refrain.

Nr. IX: a b a b | b a a b (nur 2 Strophen).

Aus Siebensilbnern:

Nr. VIII: a b a b | b a a b (5 Str.) + Geleit b a a b.
Nr. VI: a b a b | b a a c c (5 Str.) + Geleit b a a c c.

Aus Achtsilbnern:

Nr. VII: a b a b | b a a b (5 Str.) + Geleit b a a b | b a a b.

Aus Zehnsilbnern:

Nr. I: a b a b | b a a b (5 Str.) + Geleit b a a b.
Nr. II: a b a b | b a a b (5 Str.) + Geleit b a a b.

b) Die metabolisch gebauten Strophen:

Aus vorwiegend Siebensilbnern bestehen:

Nr. X: $a_7\ b_7\ a_7\ b_7$ | $b_7\ a_7\ a_3\ b_7$ (3 Strophen).

Aus vorwiegend Achtsilbnern:

Nr. III: $a_8\ b_8\ a_8\ b_8$ | $b_8\ a_4\ a_8\ b_4$ (5 Strophen)
+ Geleit $b_8\ a_4\ a_8\ b_4$.

Aus Zehnsilbnern:

Nr. V: $\underbrace{a_4\ b_6}_{\alpha_{10}}\ \underbrace{b_4\ a_6}_{\beta_{10}}$ | $\underbrace{a_4\ c_6}_{c_{10}}\ c_{10}$ (5 Strophen)
+ Geleit $a_4\ c_6\ c_{10}$.

Die Strophen, bestehend aus den zwei Stollen und dem Abgesang, sind aufgebaut nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit.

Der Aufgesang ist der gewöhnliche der altfranzösischen Lyrik und in allen Liedern derselbe: a b a b, mit Ausnahme von Nr. V, wo er folgenden Bau zeigt: a b b a. Hier ist er aber besonders



künstlich, indem Vier- und Sechssilbner zusammen zum Zehnsilbner ausgestaltet sind.

Was den Abgesang betrifft, so herrscht darin keine grofse Abwechslung im Vergleich zu anderen Dichtern, wie z. B. Blondel de Nesle, die denselben nach dem Gesetz der mittelalterlichen (provenz.) Lyrik möglichst zu variieren suchten, sei es durch Umstellen der Reime, durch Wechsel der Verszahl oder Silbenzahl. Während bei Blondel nirgends zweimal genau derselbe Strophenbau auftritt, stimmen zwei Lieder Audefroi's (Nr. I u. II) vollständig, also auch in der Silbenzahl überein.

In fünf Liedern ist der Abgesang der gleiche b a a b (nämlich in Nr. IX, VIII, VII, I, II), doch so, dafs jedes Gedicht (aufser I u. II) eigene Form und Melodie hat.

In Nr. X und Nr. III sucht Audefroi ihn zu variieren durch Änderung der Silbenzahl (Nr. X: b_4 a_4 a_3 b_7 und Nr. III: b_8 a_4 a_8 b_4).

Ganz verschieden ist der Abgesang nur in drei Liedern:

Nr. IV: b c c b.
Nr. VI: b a a c c.
Nr. V: a_4 c_6 c_{10} (besonderer Fall s. o.).

Der Umstand, dafs Audefroi mehrmals dasselbe Metrum anwendet, läfst darauf schliefsen, dafs er bei der Abfassung der Lieder noch im Anfang seiner dichterischen Tätigkeit stand und erst mit den Romanzen, wo er nicht nur ein abwechslungsreicheres Versmafs, sondern auch die äufserst schwierige Durchreimung der Strophen anwandte, den Höhepunkt seines Schaffens erreichte.

Die im allgemeinen zusammenfallende rhythmische und syntaktische Pause (hinter Vers 4) vermissen wir in Nr. I, 5; II, 5; VIII, 2, 4; III, 4; VI, 1; IV, 1; VII, 2, 4; X, 1; IX, 2.

Aus dem Prinzip der Dreiteiligkeit der Strophe (zwei Stollen a b a b und Abgesang b a a b) ergibt sich, dafs sie meistens achtzeilig ist; so in Nr. I, II, III, IV, VII, VIII, IX, X.

Siebenzeilig ist nur Nr. V, wofern wir nicht diese Strophe aus vier Zehnsilbnern bestehend ansehen.

Neunzeilige Strophen finden wir bei Nr. VI.

Mit einem Refrain hat der Dichter nur Nr. IV versehen, er ist dreisilbig und lautet stets *sanz folour* mit Ausnahme der vierten Strophe, wo Audefroi die sinngemäfse Änderung *maiz folour* vornehmen mufste. Hieraus ergibt sich, dafs dieser Refrain dem Inhalt nach vom Verfasser stammt, zum Strophengrundstock gehört, wenn er auch formell in keiner Beziehung dazu steht.

Die Lieder bestehen in der Regel aus fünf Strophen und einem Geleit. Eine Ausnahme machen nur die wahrscheinlich unvollständigen Lieder Nr. IX, das zwei Strophen, und Nr. X, das drei Strophen enthält. In beiden fehlt natürlich auch das Geleit. Etwas abweichend ist ferner der Strophenbau in Nr. IV und Nr. VII, die aus sechs Vollstrophen bestehen und in denen die sechste

Strophe zugleich das Geleit bildet. Aufserdem hat Nr. IV für die drei letzten Strophen andere Reime. Wir haben also eigentlich auch in diesen beiden Liedern denselben Bau 5 + 1, nur dafs das Geleit zur vollen Strophe ausgewachsen ist, vielleicht weil der erste Teil aus drei Strophen mit gleichen Reimen bestand und der zweite Teil mit dem neuen Reim dem ersten Teil angeglichen werden sollte. Aufser diesem Liede Nr. IV sind die Strophen in den übrigen *chansons* alle durchgereimt.

Mit Ausnahme zweier kleiner Lieder (Nr. IX u. X s. o.) enthält jedes Lied ein Geleit (*envoi*). Dieses ist drei-, vier-, fünf- und achtzeilig, je nach dem Abgesang der letzten Strophe, dessen Reimstellung es hat. Zweimal (in Nr. IV u. VII) müssen wir die ganze sechste Strophe als Geleit betrachten. In Nr. IV hat es genau denselben Bau wie die fünfte Strophe (s. o.), während in Nr. VII zweimal der Abgesang der fünften Strophe sich wiederholt. Es ist dies der bekannte Fall, dafs einem Gedicht zwei Geleite angefügt werden, von welchem das eine an die „*Dame*“, das andere an die „*Chanson*“ gerichtet ist.

2. Die Romanzen.

Von den sechs Romanzen unseres Dichters entspricht Nr. XI, das dem Inhalt nach den Romanzen nahe kommt,[1] formell genau den *chansons d'amour*. Wie dort können wir hier die beiden Stollen und den Abgesang deutlich unterscheiden. Auch der sechssilbige Vers ist durchaus lyrisch und ganz abweichend von dem epischen Zehn- und Zwölfsilbner der fünf übrigen Romanzen. Dazu kommt noch die kunstvolle Reimverschlingung, die sich nur in den *chansons* unseres Dichters findet. Das Schema ist folgendes:

Nr. XI: $a_6\ b_6\ a_6\ b_6 \mid b_6\ a_6\ a_6\ b_6$ ($10^1/_2$ Strophen)[2]
+ 7silbiger Refrain.

Weniger kunstvoll und mehr volkstümlicher Art (keine Reimverschlingung) sind die Romanzen Nr. XII u. XVI, in denen jede Strophe zweireimig ist und die beide einen Refrain enthalten, so dafs wir folgendes Bild erhalten:

Nr. XII: $a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_8\ b_8$ (13 Strophen) + 6silb. Refrain.
Nr. XVI: $a_{10}\ a_{10}\ a_{10}\ b_8\ b_8$ (9 Strophen) + 8silb. Refrain.

Sämtliche Strophen sind fünfzeilig.

Nicht durchgereimt (einreimige Strophen) — also dem Muster der älteren Romanzen entsprechend — sind die aus zwölfsilbigen Versen bestehenden Romanzen Nr. XIII, XIV u. XV. Nr. XIII enthält 25 Strophen, von denen jede aus fünf weiblichen

[1] Vgl. Kap. II B.
[2] Vgl. Kap. VI, 1.



Zwölfsilbnern besteht. Eine Ausnahme bilden Strophe 5, 20, 24, die nur vierzeilig sind. Lücken sind zwar inhaltlich nicht zu bemerken, aber trotzdem bin ich der Ansicht, dafs hier je ein Vers fehlt. Denn ein so geschickter Dichter wie Audefroi hat diese Romanze, die uns deutlich seine dichterische Kunstfertigkeit vor Augen führt — nur fünfmal gebraucht er dieselbe Reimsilbe in verschiedenen Strophen —, sicher auch formell einheitlich aufgebaut. Der Refrain besteht aus zwei gereimten Achtsilbnern, denen der zweisilbige Ausruf „*he dex*“ vorausgeht.

Nr. XIV besteht aus 16 Strophen, jede Strophe aus fünf männlich gereimten Zwölfsilbnern, denen sich zwei männlich gereimte Achtsilbner als Refrain anschliefsen. Die letzten vier Strophen haben sechs Verse. Der Ansicht Orth's, durch Streichung abzuhelfen, tritt Schläger entgegen, der als Grund für die Berechtigung der Verse anführt, dafs auch in der Handschrift *U*, wo der ganze zweite Teil seinem wesentlichen Inhalt nach anscheinend aus dem Gedächtnis ergänzt ist, die letzte Strophe eine Zeile mehr hat. Nach seiner Meinung mufs eben eine Zeile nochmals gesungen worden sein. Im allgemeinen ist Ungleichheit der Strophen wie hier selten und wenig für Echtheit zeugend. Vgl. über die Echtheit dieser Strophen das unter Kap. VI, 4 Gesagte. Nur zweimal wendet Audefroi denselben Reimvokal in verschiedenen Strophen an.

Nr. XV enthält 18 Strophen, wovon jede aus fünf weiblichen Zwölfsilbnern besteht. Der Refrain ist derselbe wie in Nr. XIV. Nur in drei verschiedenen Strophen kommt derselbe Reimvokal vor.

Die Romanzen haben alle einen Refrain, der nur in der letzten Strophe von Nr. XII wechselt:

or a joie Gerars.

Der Refrain ist einzeilig in Nr. XII und XVI, zweizeilig in Nr. XI, XIV, XV und dreizeilig in Nr. XIII. In allen Romanzen ist er achtsilbig mit Ausnahme von Nr. XII, wo er aus einem sechssilbigen, und Nr. XI, wo er aus zwei siebensilbigen Versen besteht. Also ist der Refrain zu den Langversen acht-(einmal sechs-)silbig, zu der Sechssilbnerstrophe siebensilbig.

Nur in Nr. XVI steht er formell sowohl durch Reim als auch durch Silbenzahl in Beziehung zum Strophengrundstock. Die zweizeiligen Refrains sind durch Reim gebunden; ebenso die beiden Achtsilbner in Nr. XIII, denen der Zweisilbner *he dex* vorangeht. Was den Inhalt anlangt, so finden wir keine Verbindung zwischen Strophengrundstock und Refrain.

In Nr. XVI ist der Refrain mit den Kodazeilen, die dem Inhalte nach durchaus zum Strophenkörper gehören, gleich an Silbenzahl und Reim. In Nr. XII ist er ein ungereimter, dem Strophenkörper ohne weiteres angehängter Sechssilbner, während die Koda auch hier achtsilbig und mit der Strophe aufs engste verbunden ist.

Ganz ohne Zusammenhang mit dem Strophengrundstock stehen die Refrains der drei aus Zwölfsilbnern bestehenden Romanzen Nr. XIII, XIV, XV sowie der siebensilbige Refrain von Nr. XI.

Höchstens in Nr. XIII könnte man den zweisilbigen Ausruf „*he dex*“ noch mit der Koda vergleichen, da er musikalisch[1] eher zum Strophenkörper als zum Refrain gehört. Allein schon wegen seiner Unveränderlichkeit wird man ihn eher zum Refrain rechnen müssen. Für falsch halte ich es jedenfalls, ihn zur ersten Refrainzeile zu ziehen und diese als zehnsilbig zu betrachten.

Die Refrains von Nr. XIII, XIV, XV, die der Form nach zusammengehören, haben auch in Bezug auf den Inhalt Ähnlichkeit, insofern sie einen allgemeinen Charakter tragen und die allgemeine Stimmung wiedergeben. Schläger bezeichnet sie als „objektiv“ oder „mit Gemeinplatz“. Nr. XV hat denselben Refrain wie die Lieder der *mal mariée*. Zu den „subjektiven“ Refrains, die nach Schläger eine allerdings nur sachliche Äufserung des Dichters enthalten, gehören Nr. XII *or a joie Gerars*. Auch in Nr. XVI ist ein gewisser Zusammenhang vorhanden, da der fünfte Vers *ne puet son cuer retraire a soi* schon auf den Refrain *et Guis aimme Emmelot de foi* hindeutet. Diese „subjektiven“ Refrain schreibt Schläger[2] daher mit Recht unzweifelhaft dem Dichter zu, während ihm bei den „objektiven“ Refrain die Möglichkeit der Entlehnung am nächsten zu liegen scheint. Danach wäre der letztere Refrain erst in jüngerer Zeit eingeführt worden. Hieraus läfst sich auf das Alter der Romanzen schliefsen. Zweifellos die älteste ist Nr. XI, wenn wir sie überhaupt mit diesem Namen bezeichnen wollen. Sie hat noch denselben Aufbau wie die *chansons d'amour*, nur inhaltlich kommt sie den Romanzen oder Pastourellen nahe.[3] Der Refrain steht in ganz losem Zusammenhang mit dem Strophengrundstock, da die Verse 7 und 8 schon auf den Refrain hindeuten. Jedoch könnte er auch entlehnt sein, was mir wahrscheinlicher erscheint; denn in Strophe 5 und 8 hat der Redende gar keinen Anlafs zur Klage.

An diese schliefsen sich dann die subjektiven Romanzen, worauf die objektiven folgen. Dies stimmt überein mit der oben erwähnten Ansicht Schlägers, wonach Audefroi sich erst allmählich in die epische Technik hineingearbeitet habe.[4]

C. Der Reim.

1. Die chansons.

Wie auf den künstlerischen Aufbau der Strophen, so hat der Dichter auch grofse Sorgfalt auf die Bildung des Reims verwendet.

---

[1] Vgl. Schläger l. c.
[2] L. c. S. 138 u. 139.
[3] Vgl. Kap. II, 2.
[4] Vgl. oben unter A.



Assonanzen sind nicht mehr vorhanden. Sogar den genügenden Reim sucht Audefroi durch den reichen Reim zu ersetzen. Besonders der weibliche Reim ist von ihm mit Vorliebe gewählt. Grofse Liebhaberei zeigt er auch für leoninische Reime. Zur Erzielung des reichen oder leoninischen Reims erlaubt sich unser Dichter die gleichen Freiheiten wie seine Zeitgenossen. So wendet er häufig den homonymen Reim an. Oft finden wir auch Simplex und Kompositum in demselben Liede im Reime. Auch solche gleichlautende Wörter sind im Reime gebunden, die zwar gleichen Stammes sind, aber verschiedene Bedeutung haben, so dafs gemeinsamer Ursprung nicht mehr zum Bewufstsein kommt. Im allgemeinen folgt der Dichter dem Prinzip, nie in einem und demselben Lied dasselbe Wort im Reime zweimal zu gebrauchen. Nur in Nr. V verwendet er *guerroie* Str. 3 und 4 in demselben Sinne. Die doppelte Anwendung von *joie* (Nr. V) ist nicht auffällig, da es im Geleit steht.

Beispiele von leoninischem Reim:

alentir : *repentir* (IX),
esprouvé : *trouvé* (VII, 4),
desirrant : *remirant* (VII, 4),
hireté : *debonaireté* (VII, 6),
je traie : *retraie* (IV),
amour : *clamour* (IV, 3),
dangier : *changier* (VI),
conseillier : *traveillier* I, 2),
revengier : *laidengier* (VI, 6) usw.

Von homonymem Reim:

navrai : *n'avrai* (X).

Von Simplex und Kompositum:

esprouver : *reprouver* (VIII, 3),
servir : *asservir* (VIII, 3),
durer : *endurer* (VIII, 2),
douner : *guerredouner* (VIII, 1),
esperer : *desesperer* (I) usw.

Von gleichlautenden Wörtern anderer Bedeutung:

demainne (subst.) : *demainne* (verb.) IV,
vis (subst.) : *vis* (verb.) X,
merir (subst.) : *merir* (verb.) III, 3.
pris (Part.) : *pris* (Subst.) V.
mercis : *mercis* (subst.) V.
mercis im ersten Falle im Sinne von „Danke schön".

Nur einmal findet sich ein falscher Reim in Nr. VII, 2: *conquesté* : *douner*. Deshalb habe ich umgestellt: *de douner congié*, wobei aber immer noch eine Schwierigkeit bestehen bleibt, da palatalisiertes *a*



nicht mit freiem *a* reimen kann. Das Lied ist nur von *MT* überliefert, die beide dieselbe Lesart geben. Sehr auffällig ist diese Ungenauigkeit im Reim, wo doch der Dichter sonst auf deren Bildung die gröfste Sorgfalt verwendet. Ich glaube daher nicht, dafs er sich diesen Verstofs erlaubt hätte, sondern vielmehr, dafs die gemeinsame Vorlage von *MT* die Worte *de congié douner* eingesetzt hatte, weil diese Stelle nicht überliefert oder verderbt und unleserlich war.

2. Die Romanzen.

Wie seine *chansons d'amour*, so sucht Audefroi auch seine Romanzen durch die Reime kunstvoll zu gestalten. Trotz seines Bestrebens auch die äufsere Form der älteren Romanzen zu entlehnen, konnte er sich anfangs noch nicht ganz von dem Prinzip der Dreiteiligkeit der Strophen trennen und liefs die Strophe noch auf mehrere Reime ausgehen. So folgen in Nr. XII und Nr. XVI auf drei weibliche Reime je zwei männliche und zwar in Nr. XVI auf denselben Vokal. Das Reimgeschlecht der ersten Strophe ist noch durch alle folgenden hindurchgeführt. Aber in Nr. XIII, XIV, XV sind die Strophenkörper nicht mehr durchgereimt; der Dichter hat hier schon den Schritt zur epischen Technik vollzogen. Unter 25 Strophen in Nr. XIII gebraucht Audefroi nur in 5, unter 16 Strophen in Nr. XIV nur in 2, unter 18 Strophen in Nr. XV nur in 3 Strophen denselben Reim.

Auch in den Romanzen zeigt er grofse Vorliebe für reiche und leoninische Reime zum Unterschied von den (assonierenden) volkstümlichen Vorbildern. Nr. XIII und Nr. XV haben nur weibliche, Nr. XIV nur männliche Reime.

Beispiele von leoninischem Reim:

veillier : *traveillier* (XI, 4),
sans effroi : *palefroi* (XVI, 8),
de roi : *desroi* (XVI, 2),
anoie : *manoie* (XVI, 8),
rechoie : *pecoie* (XI, 5),
et duis : *desduis* (XIV, 18),
feïsse traire : *retraire* (XV),
se painne : *nule painne* (XV, 16),
embracie : *enragie* (XV) usw.

Von homonymem Reim:

prise (pretiat) : *prise* (Part.) (XII, 5).

Von Simplex und Kompositum:

prise : *reprise* (XII, 2),
devenir : *venir* : *avenir* : *covenir* : *sovenir* (XIV, 2) usw



Von gleichlautenden Wörtern mit kleinem Unterschied in der Bedeutung:

main : *main* (XIV, 9),

das zweite *avoir en main* ist gleich „im Besitz haben",

traire : *traire* (XV, 4),

das erste Wort bedeutet „sich zurückziehen", das zweite Wort bedeutet „herausreißen" (Augen).

Nur ein einziges Mal verwendet Audefroi das gleiche Reimwort in derselben Bedeutung in Nr. XIII, 6: *retraire.*

So zeigt sich auch bei der volkstümlichen Art der Romanze doch der maßgebende Einfluß der kunstvollen höfischen Lyrik in der äußeren Form, dem Reim, wie auch inhaltlich der höfische Geist trotz der volkstümlichen Vorlagen zum Vorschein kommt.
